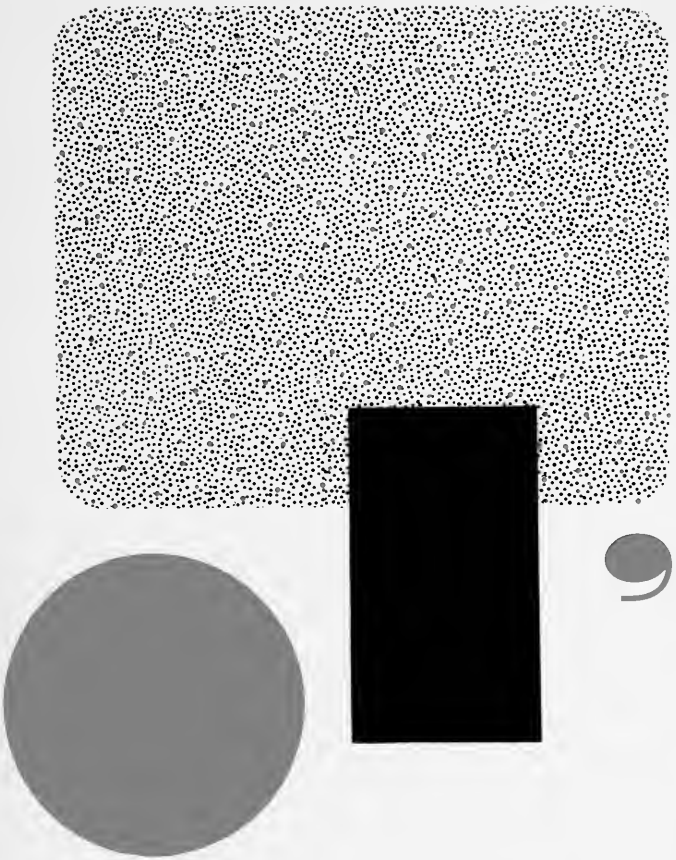


QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

EDITOR — DIRECTEUR

Antonio Franceschetti (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Antonio Alessio (*McMaster*) **Giusi Oddo** (*U.B.C.*)
Amilcare A. Iannucci (*Toronto*) **John Picchione** (*York*)

BOOK REVIEW EDITOR —
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Olga Zorzi Pugliese (*Toronto*)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF

Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

D. Aguzzi-Barbagli (*U.B.C.*)
K. Bartlett (*Toronto*)
M. Ciavolella (*Toronto*)
S. Ciccone (*U.B.C.*)
G. Clivio (*Toronto*)
A. D'Andrea (*McGill*)
D. Della Terza (*Harvard*)
G. Folena (*Padova*)
J. Freccero (*Stanford*)
S. Gilardino (*McGill*)
H. Izzo (*Calgary*)
I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)
J. Molinaro (*Toronto*)
H. Noce (*Toronto*)
M. Bandinelli Predelli (*McGill*)
P. D. Stewart (*McGill*)
W. Temelini (*Windsor*)
P. Valesio (*Yale*)
C. Vasoli (*Firenze*)
E. Zolla (*Roma*)

COPY EDITING — RÉVISION:

J. Douglas Campbell (*Carleton*) **Salvatore Bancheri** (*Toronto*)
Andrea Fedi (*Toronto*)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Executive of the Society — Executif de la Société 1990–1992

President-Présidente: Valeria Sestieri Lee (*Calgary*)
Vice-President-Vice Présidente: Corrado Federici (*Brock*)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Gabriele Niccoli (*Waterloo*)
Past President-Présidente sortante: Gabriele Erasmi (*McMaster*)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: H. Fudemoto

Typeset by the HUMANITIES PUBLISHING SERVICES, University of Toronto

QUADERNI d'italianistica

Vol. XII, No. 2. Autunno 1991

ARTICOLI

GLENN PIERCE
What is tragic about *Torrismondo*? 173
ANGELO COLOMBO
Intorno alle *Poesie* di Claudio Achillini 191
PAOLO FASOLI
Procedimenti narrativi nei romanzi di Giovan Ambrosio Marini 199
GRAZIA SOTIS
L'universo sinestetico di Giuseppe Bonaviri 215

NOTE E RASSEGNE

ADA TESTAFERRI
Motto di spirito e potere eversivo di Chichibio 223
MAUDA BREGOLI-RUSSO
Renaissance Italian Short Stories and the *Imprese* 231
ANNA CELSI GASPARI
Strategie retoriche ne *La Storia dell'Accademia degli Arcadi* del Crescimbeni 237
WILLIAM SLAYMAKER
Aporetic Anagnorisis. Recognition of Freedom in Moravia's Novels of the 60s 245
ANDREA CICCARELLI
Dante e la poesia italiana del Novecento: il caso Quasimodo 261
JOHN T. KIRBY
Rhetorical Values Ancient and Modern: Hermogene's *On Types of Style* and Italo Calvino's *Six Memos for the Next Millennium* 273
ROBERTO FEDI
Tattiche testuali 285

PICCOLA BIBLIOTECA

Gian Carlo Alessio e Robert Hollander
Studi americani su Dante. (Albert Wingell) 291
Linda L. Carrol
Angelo Beolco (Il Ruzante). (Antonio Franceschetti) 293
Roberto Fedi
La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento. (Andrea Fedi) 297
Albert N. Mancini
I "capitoli" letterari di Francesco Bolognetti. Tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso. (Francesco Guardiani) 300
Paolo Pastori, ed.
Tra riforma e rivoluzione. Testimonianze su Francia e Toscana nel XVIII secolo. (Konrad Eisenbichler) 303

Guido Pugliese, ed.
Perspectives on Nineteenth-Century Italian Novels. (John Picchione) **305**
Mario Santoro e Lucia Miele
Due maestri dell'Ateneo Napoletano: Francesco Torraca e Giuseppe Toffanin. (S. Bernard Chandler) **309**
Elio Providenti
Archeologie pirandelliane. (Franco Zangrilli) **310**
Franco Ricci, ed.
Calvino Revisited. (Jusy Oddo) **314**
Cristina Benussi
Introduzione a Calvino. (Franco Ricci) **317**
Rinaldo Rinaldi
L'irriconoscibile Pasolini. (Manuela Gieri) **318**
Paolo D'Achille
Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII. (Marcel Danesi) **320**
Gabriella Colussi Arthur, Vittorina Cecchetto, Marcel Danesi, eds.
Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language. (Corrado Federici) **321**
Bruno Villata
Le vocabulaire disponible trilingue des jeunes italo-montréalais. (Gianrenzo P. Clivio) **324**

SCHEDE

(a cura di Antonio Franceschetti, Domenico Pietropaolo e Olga Zorzi Pugliese) **327**
Mario De Rosa, *Dante e il padre ideale*; Raffaele Morabito, ed., *Griselda 2. La storia di Griselda in Europa*; Paolo Simoncelli, *Il cavaliere dimezzato: Paolo del Rosso "fiorentino e letterato"*; Francesco Guicciardini, *Ricordi*; Beatrice del Sera, *Amor di Virtù. Commedia in cinque atti. 1548*; Carmine Di Biase, *Il Dizionario dei sinonimi di Niccolò Tommaseo*; William Ashbrook and Harold Powers, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*; Fabrizio Colamussi, *Teatro*.

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet.*

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en francais ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées a double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau.*

Manuscripts to be considered should be sent to:
Les manuscrits soumis doivent être adressés à:
Antonio Franceschetti
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Books for Review should be sent to:
Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:
Olga Z. Pugliese
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Abonnement	-	Subscription:	Canada / USA	Institutions
an	1	year	$20.00	$24.00
ans	2	years	$35.00	$42.00
ans	3	years	$50.00	$60.00

Please direct all other queries or correspondence to:
Veuillez adresser toute autre correspondance d'affairs à:
Manuela A. Scarci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Other countries add $4.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is $12.00, (please specify the issue). N. B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the $25.00 annual membership.

Autre pays ajouter $4.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro specifie, le prix est $12.00. N. B. L'adhésion à la Societé, taux de $25.00 par année, donne droit a la réception de la revue.

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/quaderniditalian122cana

Glenn Pierce

What *is* tragic about *Torrismondo*?

> Dura condizione e dura legge
> di tutti noi che siam miseri servi!
> A noi quanto è più grave qua giù e d'aspro
> tutto far si conviene, e diam sovente
> noi severe sentenze e pene acerbe.
> Il diletto e il piacer serbano i regi
> a se medesmi, e 'l far le grazie e i doni.
> [Heavy is the life
> of all us court servants!
> Everything is difficult for us. We
> are harnessed with the dirty work, and often
> we have to make difficult decisions and suffer bitter penalties.
> The delight and the pleasure the kings reserve
> for themselves as well as the thanks and the gifts.][1]
>
> (*Torrismondo* 3.1.1547–53)

Tasso's only tragedy, begun originally in 1573–4 as *Galealto, re di Norvegia* and completed in 1586 with the title *Il Re Torrismondo*,[2] was awaited with great anticipation by the author's sympathizers in the court of the Este, as well as in Mantova and Rome. The drama was, however, nowhere near the artistic and public success that Tasso's previous works such as *Aminta* and *Gerusalemme liberata* had been, and is generally considered by critics to mark, if not exactly the death knell of his literary genius, the beginning of the declining years of his creativity. In attempting to explain the failure of *Torrismondo*, critical analysis was, until recently, primarily preoccupied with the role of the incest which takes place between the major characters (presumably since this is the element most obviously linking the work to the classics), and with the nature of the incest itself—whether it should best be classified as the Sophoclean 'Oedipus' variety or as inspired by the Phedran myth. From a careful reading, however, it becomes clear that the factor of incest is textually not the tragic determinant,[3] first because it is committed in the total ignorance of both protagonists and secondly because there is no atonement for it in the case of either of them, as would be required by Aristotelian esthetics. In fact, more recently scholars have distanced themselves from the obligatory fascination with the incestuous relationship between Torrismondo and Alvida and have begun to look elsewhere for the drama's tragic nature, or lack thereof, and for the link between tragedy and catharsis.[4] Whether the importance of incest may have been overexaggerated by critics, or, conversely, if Ramat is correct in assuming that Tasso's own fear of delving into

the subject is what really causes the failure of the tragedy artistically,[5] the most disconcerting characteristic for the serious reader of *Torrismondo* is that incest and friendship exist essentially as two separate themes (actions), neither of which is sufficiently developed to our satisfaction.[6] The result is that Tasso's work patently violates the Aristotelian rule of unity of action (as yet far from being discarded as inapplicable by the majority of sixteenth-century Italian playwrights), while at the same time violating most modern criteria for an artistically successful work.

Unlike *Aminta*, an exquisitely balanced experiment with the pastoral form, Tasso's *Torrismondo*,[7] born of the moral ambiguities of the incipient baroque, contains structural anomalies and dark nuances in style generally attributed to the author's own troubled psyche at the moment of its genesis, and to the insecurities inherent in the atmosphere of the Counter Reformation affecting all Italian literature of the period. A comparison of the variants between what exists of the first version and the final rendition of this work actually reveals several stylistic usages clearly symptomatic of a gradual slip of Tasso's artistic criteria into the post-Tridentine sanctum of literary ambivalence.[8] But this alone does not explain the structural ambiguities in the tragedy. Although Aristotle and his faithful sixteenth-century followers had already formulated regulative rules for the tragic genre, *Torrismondo* contains curious departures from the Aristotelian norms, a result of Tasso's inclusion of epic, or heroic elements, in the plot and structure. The possibility that, inspired by his success with *Aminta*, Tasso was deliberately combining epic and tragic elements in an attempt to create another hybrid with this drama, can most likely be discarded on the grounds that the author would have almost certainly mentioned his intentions in the second *Discorso*, written subsequently to *Torrismondo* and in which he specifically mentions the work as a tragedy (Book Three).

The clues to the non-traditional artistic divergences in this drama can be discerned in Tasso's treatises. Chronologically, the composition of *Torrismondo* conveniently falls between the author's earlier *Discorsi dell'arte poetica* (1564–5), in which he had outlined the basic tenets of the epic poem, and the more complete and mature version, *Discorsi sul poema eroico* (1587), in which he developed these tenets in greater detail. He not only discusses them in comparison to tragedy (especially in the second *Discorso*), but also accepts the pedagogical esthetics paving the way to the "vero meraviglioso" ("true marvel"),[9] substituting his youthful insistence on "dilettosa verisimiglianza" ("delightful verisimilitude"), and the poetics of "magnificenza" ("magnificence"), later emphasized at the expense of the lyrical impulses more typical of his youthful writings. That Tasso, in the *Discorsi del poema eroico* declares himself essentially irresolute as to his preference between the epic poem and tragedy (Book Six), need in no way change our conviction that they afford the best documented explanation for the structural failures of *Torrismondo*; a careful study of them in fact reveals that he clearly prefers the heroic poem

over tragedy, for all his reticence in saying so outright.

Tasso discusses the importance of both love and pure friendship in his *Discorsi del poema eroico*, but only as regards their presence in the epic poem ("Insomma, l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico," 107 ["In short, love and friendship are subjects entirely suitable for the heroic poem," 48]). He discusses only *love*, however, within the context of the tragedy:

E se gravissima è la tragedia, niun'altra poesia avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore. (2.105)

[And if tragedy is extremely serious, no other kind [of poetry] has more need to temper its supreme severity with the delightfulness of love. 46–7]

Tasso fails to mention *friendship* within the scope of tragedy. Since he does not, we are led to suspect that the decisive role it plays in *Torrismondo* does, in fact, reflect a preference on the part of the author for the epic poem over tragedy.

At the same time, Tasso's fragile emotional state at this moment in his life must also be given due consideration when evaluating the drama. The clearly autobiographical verses cited from the work at the beginning of this study provide more than merely an echo of the plight of every court poet of the times; Tasso composed the work a year after his release following a seven-year detention in the Ospedale di Sant'Anna in Ferrara, where he had been committed for a progressively depressed mental state which had led to rather outrageous action on his part towards his protectors, the Duke and Duchess of Este.[10] Whatever happened to the author during this painful period covering the moment of composition of his tragedy most likely affected the nature of the work itself, and in this case it appears likely that a personal experience may very well have subconsciously enhanced the author's latent preferences for certain aspects of the epic poem over tragedy. It is my contention, however, that, while Tasso's psychological state when he composed the work appears to have influenced the structural weakness that determine its failure as a tragic work, the unfortunate decisions which the author made in composing it can be traced to his preference for the epic poem and to his creation, subconscious though it may have been, of characters which would be more suitable to an epic poem than they are to a tragedy. My analysis will attempt to put the divergent artistic threads of the *Torrismondo* fabric in perspective through a discussion of the text of the tragedy and the related tenets which Tasso lays out in his two treatises.

Tasso finished *Torrismondo* during the first year of freedom after Sant'Anna. But his freedom, far from untethered, was conditioned on his transfer to Mantua under the supervison of the Duke of Mantua and menaced by the constant threat (at least as perceived by Tasso) of the possibility of a forced

return to Ferrara and prison. His only real personal relationship during this time was with the secretary to the Florentine ambassador in Ferrara, Antonio Costantini.[11] The friendship with Costantini, who, beginning with the last months of the author's confinement, attended to Tasso's every personal and professional need, seems to have been the only constant in his life during the year in which he composed *Torrismondo*. The almost exclusive nature of this relationship for Tasso, as evidenced by a continuous and copious correspondence, has to be seen as setting the stage for a thorough understanding of the strange priority which the author gives to the friendship between the two male protagonists in the tragedy; he never elaborates either relationship, although the former was the most important one in his life while he was writing *Torrismondo*, and the latter, the most important component of the tragedy itself. The parallel between the two indicates a strong link between Tasso's personal and artistic lives which clearly must temper our ability to successfully fathom the conception of this work (though I hasten to assure the reader that any considerations of a Freudian nature will not be entertained in the context of this study). Nonetheless, just as it may be assumed that Tasso's psychological state makes itself felt throughout the drama, another inner struggle between traditional norms and his own preference for the epic poem are evident at several points of the development of the *pièce*, and any attempt to explain the artistic failure of *Torrismondo* by psychological factors must at any rate look for the structural results of those factors in the work itself.

At the onset of the drama, the reader is confronted with the inner torment of Alvida,[12] confused by Torrismondo's coldness towards her and by his friendship with Germondo, king of Sweden. The reasons underlying the friendship between Torrismondo and Germondo are never clarified, although they have led the former to travel to Norway for the latter, in order to woo and, in so doing, to betray Alvida and her father prior to the beginning of the action of the drama. The use of this type of ambiguous situation is not atypical with Tasso; in his epic poem *Gerusalemme liberata*,[13] completed in 1575, he skillfully constructs several of them in order to establish romantic links between enemy camps (Armida and Rinaldo, Erminia and Tancredi). The delineation of these figures and the relationships in which they become involved underline the author's unwillingness to take sides in his epic, and in the more general sense, to distinguish good from evil, right from wrong. Though this strategy is appropriate to the epic poem, in which we are not called upon to judge the hero morally, it is out of place within the parameters of a tragedy, where such fence-straddling thwarts the purpose of the genre; the ambiguities which would have made all three characters suitable for *Gerusalemme liberata* make them unsatisfactory for a vehicle such as *Torrismondo*, where the lack of the example they alone could have furnished for the distinction between right and wrong in the end muddles our ability to understand the work's process of catharsis.

Given Tasso's success with his pastoral play *Aminta*, an intentional attempt at something experimental with this tragedy would not in principle have been surprising. By the time he wrote it, dramatists of his age were no longer entirely satisfied with the spontaneity and linearity of the ancient models. Literally all Italian tragedians unanimously concurred, as their works reveal, with what Giambattista Giraldi Cinzio had said in his *Discorsi intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), namely that the tragedy should develop plots at once "grandi e terribili," which would in turn invoke horror through their atrocity, in keeping with Seneca's teachings and in order to provide the necessary Aristotelian catharsis. Two years earlier, Giraldi Cinzio had produced a tragedy, *Orbecche* (1541)[14] in order to apply his own criteria. The first Italian tragedy composed for presentation and actually presented in public, *Orbecche*, though no critical success over the long run, enjoyed considerable immediate acclaim, at least as a novelty, in the Este court of Ferrara. This precedent may well have whetted Tasso's desire to match such an acclaimed predecessor's success. It may, as well, have contributed to the general disappointment when *Torrismondo* failed to match critical expectations.

Giraldi had himself created the source for his tragedy in an earlier *novella*. The lack of any tangible referent in *Torrismondo*, however, is but the first in a series of problems which present themselves to the reader of Tasso's drama. While there was an (obscure) historical precedent for the story, hardly within the scope of classical tradition or folklore,[15] it included neither of Tasso's major topics—friendship or incest—and we are therefore beset by a sequence of questions pertaining to both of them, none of which is answered by text or tradition. The most obvious of these is how the reader is supposed to react to the opening premise of Torrismondo's journey to Norway to ask King Araldo for his daughter's hand in marriage. The immediate result of this deceitful courtship is the simultaneous betrayal of Araldo, and double betrayal of Alvida, first by Torrismondo's feigning to be her suitor and, second, by his swearing to her to obtain vengeance for her brother's death, one of the first details of the courtship which we discover in Act I, scene 1, from Alvida herself:

> Perch'io promesso aveva al vecchio padre
> di non voler, di non gradir pregata
> nobile amante, o cavaliero, o sposo,
> che di far non giurasse aspra vendetta
> del suo morto figliuolo e mio fratello.
>
> (1.1.70–4)

> [Because I had promised my aged father
> to have, though prayed to do so, no lover, cavalier or husband
> who would not swear to avenge
> his dead son, my brother.]

Torrismondo, asked by his state counselor in his first appearance (1.3) to explain his depressed mood, makes no mention of this betrayal. He reveals, in a long (375 verses) monologue, a heart obviously ridden with guilt by the sexual encounter which has occurred between him and Alvida during their return trip to Gotia. Although he does briefly touch on the suffering caused Alvida by the ensuing situation (his resultant, and inexplicable coldness towards her; his hints that she should marry Germondo), the primary issue is not Alvida but his responsibility towards Germondo. The guilt he feels regards the betrayal of Germondo by his own seduction of the woman he has deceitfully courted on his friend's behalf, rather than for the suffering to which Alvida is subjected as a result of Torrismondo's subsequent vagueness in her regard:

> e se ragion mai violar si debbe,
> sol per l'amico violar si debbe,
> ne l'altre cose poi giustizia osserva.
> E posposi al piacer del caro amico
> l'altrui pace e la mia, tanto mi piacque
> divenir disleal per troppa fede.
>
> (1.3.461–66)

> [And if ever justice should be violated,
> then alone for the friend should that be so,
> for justice must be observed in all other cases.
> And I postponed another's (Alvida's) and my own peace,
> such was my will to remain faithful to my friend.]

Torrismondo in fact comes close to blaming Alvida for their indiscretion:

> . . . Il tempo largo,
> e l'ozio lungo e lento, e 'l loco angusto,
> *e gli inviti d'amor, lusinghe e sguardi,*
> *rossor, pallore*, e parlar tronco e breve
> solo inteso da noi, con mille assalti
> *vinsero al fin la combattuta fede.*
>
> (1.3.489–93 emphasis mine)

> [. . . generous the time,
> long and slow the leisure and narrow the space,
> *and the invitations to love, compliments and glances,*
> *blushing, pallor*, the curt and brief conversation,
> which only we understood, with a thousand assaults
> *overcame at last my beleaguered loyalty.*]

He adds insult to injury in the final 29 verses by referring to Alvida but once, and then as the "male amata donna" ("the woman I wrongly love"). He refers to their lovemaking as a vision from which he is unable to free himself, and only in a context which causes him despair at having betrayed Germondo

(who is in contrast mentioned seven times). The counselor, with a clever turn of Torrismondo's own words, further minimizes what has happened between his king and Alvida as some sort of peccadillo (more a consequence of Alvida's will and the situation than of Torrismondo's weakness), concluding that, while passion may have temporarily overcome him, such temptation has had its results on similar gentlemen of epic renown,[16] and the suicide which Torrismondo sees as his way out of the situation must surely be an exaggerated and unnecessary solution:

> Vedeste bella e giovinetta donna,
> e fu nel poter vostro, e non vi mosse
> la bellezza ad amar: *costretto* e tardi
> voi rispondeste agli amorosi inviti,
> dando ad amore e tre repulse e quattro:
> raffrenaste il desio, gli sguardi e i detti.
> *Al fin amor, fortuna, il luoco e 'l tempo*
> *vinser tanta costanza e tanta fede.*
>
> (1.3.670–77 emphasis mine)

> [You saw a young and beautiful woman,
> and it was within your power and yet that beauty
> did not move you to love: later, *obliged*,
> you responded to the amorous invitations,
> refusing more than once Alvida's love:
> you put off the desire, the glances, the remarks.
> *At last love, fortune, the place and time*
> *overcame such steadfastness and loyalty.*]

Thus ends Act I, with Torrismondo, though not convinced of his counselor's reasoning, and still sensing his own impending death, nevertheless almost totally preoccupied with the results his actions will have on a friendship as yet unclarified. The reader, who awaits the protagonist's further reaction as to what this must all mean for Alvida, will not see it forthcoming until the last act, when he discovers her body after her suicide; even then there is no mention of the causal effect of his friendship with Germondo on this tragic gesture. Thus, his grief (just before his own suicide), as described by the messenger witness ("Poi disse: — Alvida, tu sei morta, io vivo / senza l'anima? — E tacque." (5.4.3061–2) [Then he said — Alvida, you are dead, I should / live without my soul? — And was silent.]) finds the reader unprepared, since it is based on insufficient textual development of the relationship which has barely existed between the two and has been caused by Torrismondo's friendship with Germondo to which he has given priority. In this light, the scene, which in more logically prepared circumstances should have constituted one of those dramatic silences when the author is able successfully to shift the action to the psychological and moral state of the protagonist, seems simply cryptic in tone.

From all this it is clear that the friendship which is so important in the work for Tasso, yet so unexpected for the reader of the traditional genre (even the Giraldian version thereof), is in fact totally misplaced in the tragedy. Here, it has become an obstacle to the work's tragic impact which the author is either unable, or unwilling, to overcome, precisely because the friendship is here presented by the author as the type of 'amore' (i.e. friendship) he outlines in the *Discorsi* as being best suited to the 'cavaliere' and to the heroic poem:

. . . ma se l'amore è non solo una passione e un movimento dell'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo della volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi, e per conseguente nel poema eroico. (2.106)

[. . . but if love is not merely a passion and a movement of the sensitive appetite, but a highly noble habit of the will, as St. Thomas held, love will be more praiseworthy [than wrath] in heroes and consequently in the heroic poem. (48)]

Clearly a Platonic emotion, one ruled by reason, it is compared positively by Tasso to physical love:

. . . ma il concupiscibile appetito somiglia più tosto al rubbello popolare, il quale, sollevandosi e facendo tumulto nell'animo, nega di prestare obedienza alla ragione, là dove l'irascibile è quasi guerriero ministro della ragione in raffrenare l'altro che le fa contrasto. (2.106)

[. . . while concupiscence rather resembles a popular uprising, which, swelling and raising havoc in the mind, refuses to grant obedience to reason, whereas the irascible faculty is the soldier and minister of reason in curbing its opponent. (48)]

This same type of "love," more importantly, because it is "a highly noble habit of the will," is a given in the epic genre which does not have to be explained, as it is not (but clearly needs to be) explained in a would-be tragedy such as *Torrismondo*.

Tasso's failure to clarify this friendship between the two men in his tragedy, coupled with the lack of any explanation of their betrayal of Alvida, leaves us with little alternative but to assume that Tasso prefers the heroic poem to tragedy. Moreover, given his unstable emotional state, we may justifiably suspect that he also confuses friendship with love, and thus, ultimately, one genre with the other.

It should not surprise us that the work does not constitute "the tragedy" expected by Tasso's contemporaries, for it even fails, under scrutiny, to hold up to his own criteria for the genre on other levels; indeed, further consultation of the *Discorsi* reveals additional indications of 'genre fusion' (or perhaps confusion) in the author's creative thinking.

The unity of action which Tasso, in Book Three, clearly states is necessary in tragedy ("nella commedia e nella tragedia è da tutti giudicata necessaria,"

127 [" . . . in tragedy and comedy everyone thinks it necessary," 66]) seems, at first glance, to be equally important for the heroic poem, ("dee essere necessaria ancora nel poema eroico, non apparendo niuna causa per la qual questa unità . . . debba esser dall'epico fuggita e disprezzata," 127 ["in the heroic poem too it must be necessary, there being no apparent reason why this unity. . . should be shunned and scorned by the epic poet," 66–7]). For the epic, a multitude of actions causes indeterminacy:

l'Ariosto . . . non dee esser seguito nella moltitudine dell'azioni, la quale può bene essere scusabile nell'epopeia rivolgendo la colpa a comandamento de' signori o ad altra ragione sì fatta; ma la scusa sarà più tosto della fortuna che dell'arte, e fia scompagnata d'ogni lode. (3.126-7)

[Ariosto . . . is not to be followed in multiplicity of actions, which may be excused in his epic by putting the responsibility on the lords who demanded it or by some other such argument; but let that excuse, implying fortune rather than art, not be accompanied by praise. (66)]

However, the nomenclature with which Tasso argues in favor of unity of action in this case changes, as he proceeds in his argument, from *azione* (action), to *favola* (fable), and he ultimately comes down on the side of a single fable, rather than of unity of action, per se. Since he considers Ariosto's *Orlando Furioso*, with its many plots (*favole*), a single poem (128), he seems to leave the door open to a multiplicity of 'actions' in the epic poem as these were understood by Aristotle and his followers. Tasso's ambivalence on this point in the *Discorsi* may very well explain why he introduced two themes into *Torrismondo* which, though at first glance seem entertwined thematically, must, by virtue of the author's failure to develop either of them, remain ultimately unrelated to one another structurally. He thus violates the Aristotelian norms he purports to embrace on this score as well.

Further comparing the epic and tragic genres in Book Two (102), Tasso concludes that the same historical (or mythical) figure could be considered by both the playwright and the epic poet, but for different reasons. The epic hero is chosen for heroic potential—greatness in daring, excellence in arms; any other vices he may have—and they may be considerable—are irrelevant. The tragic protagonist, on the other hand, tends to be a highly regarded citizen and often a moral individual, but with the necessary major character flaw which leads to the tragedy, according to the Aristotelian tradition:

Richiede la tragedia persone né buone né cattive, ma d'una condizione di mezzo: tale è Oreste, Elettra, Giocasta, Eteocle, Edippo la cui persona fu da Aristotele giudicata attissima alla favola tragica. (2.102–3)

[Tragedy demands persons neither good nor bad but in between, such as Orestes, Electra, Jocasta, Eteocles, and Oedipus, whom Aristotle judged highly suited to the tragic fable. (43–4)]

It is clear that, for the purposes of the tragedy, the deep friendship between Torrismondo and Germondo, the prime mover of the action, is also meant to symbolize their goodness; Torrismondo's relationship with Alvida causes the betrayal of that friendship and shows his character flaw. However, the duplicity with which these king/warriors deceive Alvida and her father by their plan to obtain her for Germondo, quite aside from the admirable bond that exists between them, indicates that both would have been better suited for epic—in which their other very obvious moral shortcomings would have been acceptable—than they are for tragedy.

The author also outlines the differences in subject matter suitable for the two genres: the epic poem is not required to provide an instructive catharsis in the way tragedy should ("né questa condizione in loro si richiede come necessaria," 102 ["nor is he [the writer of tragedies] required to [satisfy this condition] as a necessity," 43]). But he clearly specifies that the basic subject matter of tragedy, horror and compassion, must be furnished at a fairly steady rate throughout the work if the ultimate cathartic purpose is to be achieved:

> Muovono l'azioni tragiche l'orrore e la compassione, e dove manchi il miserabile e lo spaventoso, non sono più tragiche[17] . . . e se talora ne' poemi eroici si vede qualche caso orribile o compassionevole, *non si cerca però l'orrore e la compassione in tutto il contesto della favola* . . . (2.102, emphasis mine)

> [Tragic actions move horror and pity; when the pitiful and the terrifying are missing they are no longer tragic . . . And if heroic poems sometimes use something horrible or pitiful, *still horror and pity are not expected throughout the fable* . . . (43)]

But horror and compassion are not furnished at a steady rate in *Torrismondo*, unless the apprehension and insecurity which haunt Alvida in Act I were judged by the author to be cause for sufficient pity. If so, then this is another artistic misjudgement on Tasso's part, since Alvida and her plight take a back seat in the action from Act I onward (with her character development suffering notably in consequence). As for horror, the author uses the narrated *ipotiposi* for the protagonists' deaths, thereby buffering the one real horrific sequence, so that not even in this sense, especially given the gory standards of the period,[18] does *Torrismondo* pass muster as a tragedy.

Finally, Tasso makes it clear that the dramatic action of the two genres should differ in both nature and form: for tragedy it consists both in the unexpected and sudden changes of fortune and in the greatness of its events, while for epic it is based on

> . . . l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sovra la religione e sovra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù, *che sono proprie dell'epopeia e non convengono tanto nella tragedia.* (2.102, emphasis mine)

> [. . . lofty military valour and the magnanimous resolve to die, on piety, religion, and deeds alight with these virtues, proper to epic but less fitting to tragedy. (43)]

There is nothing surprising in the deaths of Torrismondo and Alvida. She, the confused victim, senses some dark and forboding destiny in her first appearance (Act I, scene 1) which clearly heralds her imminent demise; he expresses a sense of guilt which renders him suicidal just two scenes later. Torrismondo's suicidal guilt, moreover, is in itself much more in keeping with the "magnanimous resolve to die" for one of the virtues (i.e. friendship) "proper to epic but less fitting to tragedy" of the epic poem, than any sudden or unexpected misfortune, blinding passion or impending danger which would have been the appropriate element of a traditional tragedy. Conversely, incest, the most obvious subject in the plot suited for tragic development, seems instead relegated to a careless afterthought (most likely, I suspect, added by the author in a last-minute attempt to increase the 'horror' of the plot). By failing to exploit it beyond this point, Tasso fails as well, and by natural extension, to exploit the character of Alvida. One cannot help but wonder how effective further use of this neglected female protagonist could have been had Tasso chosen to examine more closely either her relationship with Torrismondo (and the matter of incest) or, equally intriguingly, Torrismondo's friendship with Germondo (how and why, it, rather than the obiously trumped up excuse of her father's death, leads to Alvida's suicide). But further development of Alvida's character would have changed the emphasis of the text completely for Tasso, and, at any rate, we have seen from the *Discorsi* that, however disrupting the highlighting of the male friendship may seem to the reader of this drama, it needed no explanation in the author's mind.

Notwithstanding Tasso's uncertainty between love and friendship, tragedy and heroic poem, it is hard not to wonder what might still have been accomplished with this work. Hybrids are after all common in Italian baroque theater and there is no reason why such an accomplished artist as Tasso, who had earlier shown himself to be so admirably adept at it, could not have been successful once more in the endeavor, had he done so intentionally and been willing to accept the thematic consequences. But the text all too quickly becomes mired in incredible complications.[19] The subtle ambiguities discernible in Alvida's character at the outset are soon totally overwhelmed by both the political aspects and the unanswered problems of the pervading friendship between Torrismondo and Germondo, which, already in Act II, seems clearly, and uncomfortably, out of place in a tragedy; by early in the third act, even the most avid of readers no longer really cares.

In the end it thus seems apparent that *Torrismondo*'s major structural and generic problems are the combined result of personal problems the author was no longer emotionally able to deal with, and literary preferences he could no longer sort out, all of which unfortunately led him to make the unsound artistic decisions we have discussed. The desperation of his mental and emotional state at the time he wrote *Torrismondo* is widely credited with the verses of the final chorus, surely representing the tragedy's most lyrical

moment:

> Ahi lacrime, ahi dolore:
> passa la vita e si dilegua e fugge,
> come giel che si strugge.
> . . .
> Che più si spera o che s'attende omai?
> Dopo trionfo e palma,
> sol qui restano a l'alma
> lutto e lamento e lagrimosi lai.
> Che più giova amicizia, o giova amore?
> Ahi lagrime, ahi dolore!
>
> (5.3320–40)

> [Ah tears, ah pain:
> life passes, disperses, flees,
> as ice melting . . . What left is there now to hope for, to await?
> After triumph and glory,
> only mourning, complaints and tearful woes
> are left to the soul.
> What else is friendship or love good for?
> Ah tears, ah pain!]

The sense of total pessimism which permeates these verses joins with a sense of personal defeat, the result of all the problems which had plagued Tasso up to that point, rendering him unable to control his artistry anymore than he controlled his own destiny. The human eyes, which elsewhere in Tasso's opus occupy a predominant place, are here able only to produce tears; they no longer see or provide the artist with the possibility of understanding and creating, or, ironically for this work, with the ability to see the profound difference between friendship and love in *Torrismondo*. They thus become the symbol of an ingenious artistry tragically at its end—eyes which no longer possess the sense of vision, of critical and decisive direction, which would have been necessary to make this attempt succeed in satisfying us. The presence of the friendship between the two male protagonists in the end diminishes the work's tragic effect, both because it disorients the reader and because it weakens the impact of what, according to the traditional norms, really should be important in the drama—the relationship between Alvida and Torrismondo. The total lack of any explanation for the predominance of the friendship between the two men confuses Alvida as it confuses the reader, ultimately pushing her to suicide and (perhaps by extrapolation), the reader to a loss of interest. Since the friendship is the cause of the 'tragedy' in the text, it obviously cannot, as would be the case if this were an epic poem, *not* be explained, much less taken for granted. That it is not explained, for whatever reason—either because Tasso was too consumed emotionally by his problems or by his friendship with Costantini, or too confused to be clear in his own intentions in conceiving the work—is what ultimately causes its

artistic failure, and that, given the genious of its author, is certainly its most tragic aspect.

University of Missouri

NOTES

1 All translations, except for those from the *Discorsi*, are my own.

2 For the reader's convenience, I have included the following brief summary of the work: Torrismondo, king of Gotia, for an abiding (but entirely unexplained) friendship which he has for Germondo, king of Sweden, journeys to Norway to ask the king of that country for his daughter Alvida's hand in marriage, secretly doing so on behalf of Germondo, who is unable to speak for himself, having killed Alvida's brother, and being therefore her avowed enemy. On the way back to Gotia, Torrismondo and Alvida become lovers and he is thereafter tormented by his betrayal of Germondo. He then tries to convince his sister, Rosmonda, to marry his friend in Alvida's stead, and through her refusal, discovers that Alvida, and not she, is his real sister, having been secretly taken away as an infant due to obscure predictions of her fate. Alvida, fearing the loss of Torrismondo's love, and discovering that he has hidden the news of her father's death from her, kills herself, and he, in discovering her body, also commits suicide. The tragedy ends with Germondo taking charge of Torrismondo's kingdom, promising to care for his friend's aging mother.

3 Getto has given the most complete analysis of the problem of incest, describing it as a cultural fact for Tasso, a 'given' in the two forms of Oedipus and Phedra, the first as an involuntarily committed crime, a horrible tragedy that happens unintentionally and irreparably, the second as a reality which exists knowingly within the soul. According to this description, Torrismondo's incest with Alvida is clearly of the Oedipean variety, at least in structure. Getto, however, senses the presence of the sinful Phedran incest in the work, a result, he seems to feel, of Tasso's somewhat sick and decadent mind. Ramat agrees with this analysis, emphasizing the innocence of the two protagonists as a protest against fate, reflecting in turn Tasso's own innocence and purity, even within his sick and unraveling state of mind. Donadoni dismisses the incest element, describing that aspect of the tragedy as "volgare dramma di intrighi e d'amore" (416). Verdino finds the description of the storm to be a metaphor for what ends up to be a tragic sexual act, i.e. incest as punishment for an act which, though not fateful, is consciously committed.

4 Alvida does not kill herself because she discovers she is the sister of Torrismondo, but because he has hidden the news of her father's death from her and because he has tried to convince her to marry Germondo. Likewise, Torrismondo kills himself, not after the discovery of the incestuous act, but after he has become aware of Alvida's suicide.

5 Ariani gives a structual analysis of the work based on the relationships of scene-text-public and emphasizes the necessity of considering it as a whole, as opposed to studying its separate elements, even pointing out, correctly, that Tasso never lets us know where he really stands on the issue of incest. Guglielminetti declares the conflict between love and friendship to be the cause of the final catastrophe, for all practical purposes eliminating incest as a causal factor (Tasso, *Teatro* xxxiv–xxxv).

6 Ramat claims that the scarce poetic value of the work is a result of Tasso's own lack of courage to delve into the theme of incest. The result, he claims, is an ambiguity which defeats the effect of the tragedy (259). This would imply that Tasso may have opted for emphasizing the friendship of Torrismondo and Germondo as a means of avoiding the more difficult topic.

7 If one were taking a tally of the actions of the *pièce*, a critical argument could also be made that Rosmonda's refusal to marry Germondo, thus thwarting Torrismondo's last-ditch plan to

extricate himself from the dilemma in which he has become mired and to firmly ally Sweden and Gozia, constitutes an additional action, especially since it shifts the mood of the work unexpectedly, albeit briefly, into the realm of *ragion di stato*.

8 A few examples of this change in style between *Galealto* and *Torrismondo*: a. Alvida, in the first scene of the earlier version, makes love withTorrismondo, in more Renaissance tradition, as soon as she has seen his "bel corpo . . . e giovinetta etade" (*Galealto* 1.1), while in the final version Tasso adds a political prologue to their coupling in which Alvida makes Galealto promise her revenge for her murdered brother, thus making concessions to the baroque *ragion di stato*; b. The syntax of the seduction scene during the journey by sea is more moderate in tone in the final version. The original verses which begin the scene: "Noi solcavamo il mare e la credente / mia sposa al fianco mi sedeva affissa / sempre, e pendea da la mia bocca intenta / e dai suoi dolci sguardi e dai sospiri / ben comprendea ch'ella nel molle core / ricevuto m'avea sì fattamente, / che si struggea d'amore e di desio" [We cleaved the sea and she who believed to be / my wife sat close to me / always, hanging to my every word / and from her sweet glances and sighs / I understood well that, in her tender heart / she had already accepted me in such a way / that she was torn by love and desire], and continue, further on "Allor amor, furor, impeto e forza / di fatal cupidigia al cieco furto / sforzâr le membra temerarie, ingorde; / ma la mente non già, che si ritrasse / tutta in se stessa schiva e disdegnosa, / e dal contagio de' diletti immondi / pura si conservò quanto poteva." [Whereupon love, fury, impetuosity and the power / of fatal lust to blind larceny / forced the fearful, swollen members / but not yet the mind, she retracted / shy and disdainful in herself, / and from contagion of the terrible delights / she kept herself pure as she was able] (*Galealto* 1.2.457–522) become, in *Torrismondo*, the somewhat more timid "Noi lieti solcavamo il mar sonante, / con cento acuti rostri il mar rompendo, / e la creduta sposa al fianco affissa / m'invitava ad amar pensosa amando." [We happily cleaved the sounding sea / breaking the water with a hundred acute faces, / and the one believed to be my wife close to my side / invited me to love, while pensively loving] and the noticeably edited "Allor amor, furore, impeto e forza / di piacer amoroso, al cieco furto / sforzar le membra oltra l'usanza ingorde" [Whereupon love, fury, impetuosity and the force / of loving pleasure to blind larceny / forced the overly swollen members] (*Torrismondo* 1.3.482–567); c. The nurse's monologue (*Torrismondo* 1.2.203–34) in which she forsees a hidden motive for Alvida's inexplicable fear (the first hint of incest) is lacking in *Galealto*. Her words in *Torrismondo*, moreover, which describe the threat of the unknown and insecurity as being the norm in every peaceful state, definitely strike a more baroque tone.

9 There is evidence of this development already in the earlier treatise *Discorsi dell'arte poetica* (1564–5), however: "una ragione sola . . . : questa è la varietà, la quale essendo in sua natura dilettevolissima, assai maggiore diranno che si trovi nella moltitudine che nella unità della favola . . . Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato" (35); ["one reason alone . . . : that is variety, which, being of its nature very pleasurable, most will say is to be found in the multitude of things than in the unity of the story . . . This variety was not such a necessary thing in adventure during the times of Virgil and Homer, since the men of their period were not so moderate" (translation is my own)].

10 Tasso, who had always lacked self-confidence, after 1575 seems to have become progressively paranoid, imagining himself surrounded by enemies and spies. In 1577, apparently close to insanity, he was placed in mild confinement, but soon escaped and went to his sister in Sorrento, returning to Ferrara in 1579, during the celebration of the marriage of the Duke of Este. His paranoia, exacerbated by a general lack of concern for his problems in the court, led to a violent scene in which he publicly insulted the Duke, as well as the Duchess. This event caused the Duke to have him imprisoned, at first in chains, but with progressive freedom. The story developed by Goethe in his *Torquato Tasso*, according to which Tasso's confinement had been the result of an affair with the Duke's sister Leonora, has no historical

truth. See Pittoru 216–21.

11 At the beginning of 1586, Alfonso d'Este made his cousin, Cesare, heir to the family line. Cesare had married Virginia de' Medici, and she showed personal interest in Tasso's creativity, encouraging him to produce a dramatic piece. It is thus that he began to rewrite *Galealto* with the new name of *Il Re Torrismondo*. Virginia's personal interest, coupled with the necessity of Cesare's visit to Rome, where Tasso's friend father Grillo could intercede on this behalf, made Tasso optimistic about the possibility of being released from his imprisonment. At the same time Antonio Costantini, secretary to the Florentine ambassador in Ferrara, began to visit him and a close friendship was born between the two. By the end of June Tasso was allowed to leave Sant'Anna with Costantini for afternoon outings and the relationship between the two reached an intimacy reflected in their correspondence (see, e.g., the beginning of this letter quoted by Pittoru 306): "La cortesia di Vostra Signoria m'ha di maniera avvezzo a le sue spesse e care visite, ch'io sono stato quasi tutt'oggi a la finestra, aspettando che ella venisse a vedermi e a consolarmi, come suole; ma non essendo venuta, per non rimaner affatto senza consolatione, vengo io a visitar lei con questa mia" ["Your generosity has so accustomed me to your frequent and kind visits, that I have spent almost the whole of this day at the window, waiting for you to come to see me and console me, as you usually do; but since you have not come, I, to avoid being bereft, come to visit you with this letter"]. At least one biographer (Pittoru 312) suggests the relationship was homosexual in nature. It seems certain that the separation which was soon to be forced on them made what should have been a completely happy situation forTasso an emotionally very strenuous one. In July, the author was finally freed on the pretext of returning with the visiting Vincenzo Gonzaga of Mantua to spend a few days of vacation in that city. A few days materialized into a full year, but with no guarantee that Tasso, now a demoralized and prematurely aged man of 42, could not at any moment be returned to Ferrara and prison. Well treated in the beginning by Vincenzo and Eleanora in Mantua, he managed, even in the absence of good health and under the cloud of his ambiguous status, to work prolifically: he composed two small treatises, finished a poem, *Floridante*, which his father had begun, as well as *Il Re Torrismondo*, which Costantini was able to transcribe for him in beautiful caligraphy with accompanying art work. Tasso gave this first copy, not to Virginia d'Este, Cesare's wife, but to Eleonora, Vincenzo's wife. The year in Mantua, however, was far from a happy one for Tasso personally. Vincenzo was not as financially generous nor as personally friendly with him as the author felt he should be, and Tasso began to consider seriously going to Rome with Costantini, who had in the meantime lost his position with the Roman ambassador in Ferrara and was now living with friends in Bologna, where he occupied himself with the publishing of *Floridante*, while awaiting new employment in the Papal city. *Torrismondo* dedicated to Vincenzo, was published in August, 1586. The failure of the work to gain critical success dashed Tasso's hopes, probably his last, of recuperating any financial stability on his own.

12 Alvida's character, as sketched in *Galealto*, is not altered in *Torrismondo*, although its pointed delineation in the former, as a woman in conflict between desires and fears, aware of the weaknesses of her own body, tormented by carnal desire and by an unexplained fear to which it is linked in an unspecified way: "Temo e desio, / no 'l nego; ma so ben quel ch'io desio, / quel ch'io tema non so. Tem'ombre e sogni, / e un non so che d'orrendo e d'infelice, / ch'un dolente pensiero a me figura / confusamente" [I fear and desire / I'll not deny it; but I know what it is that I desire, / that which I fear I know not. I fear shadows and dreams, / and an undetermined horror and unhappiness, / and a painful thought comes to me / confusedly (*Galealto* 1.1)] is somehat obfuscated by the tip of the description of her inner feelings infavor of the fears which she harbors, although their nature is at first not clarified: "Bramo e pavento, / no 'l nego, ma so ben quel ch'i' desio; / quel che tema, io non so. Temo ombre e sogni, / ed antichi prodigi, e novi mostri, / promesse antiche e nove, anzi minacce / di fortuna, del ciel, del fato averso, / di stelle congiurate; e temo, ahi lassa /

un non so che d'infausto o pur d'orrendo, / ch'a me confonde un mio pensier dolente, / lo qual mi sveglia e mi perturba e m'ange, / la notte e 'l giorno" [I desire and I fear / I'll not deny it, but I know what it is that I desire; / that which I fearI know not. I fear shadows and dreams, / and ancient prodigies and new monsters, / old and new promises, threats, actually / of fortune, from heaven, of adverse fate, / of conjuring stars; and I fear, alas / an undetermined misfortune, even horror, / which confuses my painful thought, / which awakens me, perturbs me and anguishes me, / day and night] (*Torrismondo* 1.1).

13 These relationships are, as Chiappelli has pointed out, "gettati come ponti ideali tra i campi nemici . . . mostrano quanto sia difficile discernere il male e il bene anche in due sistemi così seccamente opposti come il chiaro e l'oscuro; e quanto essi comunichino per misteriose correnti d'amore che vorrebbero unirli, benché siano umiliati e condannati da una disputa superiore di principi trascendenti" (12).

14 Though schooled in Greek tradition, Giraldi follows Senecan practice in this play, as well as in the other eight tragedies he wrote, which attempt to recreate the tone of the ancient models and seem heavy handed to the modern reader. Interpreting Aristotle's 'pity' as additional horror, Giraldi makes *Orbecche* seem exceedingly violent. Four murders take place off stage and are narrated, and Orbecche kills herself on stage. Consisting of five acts, the tragedy was conceived, not from mythology, as was the practice, but from one of the *novelle* from Giraldi's own *Ecatommiti*. Sulmone, king of Persia, has a political marriage in mind for his daughter, Orbecche. When he finds she is already secretly married with two children, he has her husband and children murdered and the bodies of the latter, the head and hands of the former, delivered to her. She then kills him and herself. In addition, a previous occurrence (which occupies the first act), tells how Orbecche's mother Selina, involved in an incestuous relationship with her son, was murdered by Sulmone, having first cursed her innocent child Orbecche.

15 Tasso found a precedent in *Historia de gentibus septentrionalibus* (Rome, 1554) by the bishop of Upsala Olao Magno and in *Gothorum Suenonumque historia* (Rome, 1554), by Olao's brother Giovanni, which resembles the story line of *Torrismondo*, in that one Nordic leader asks for the hand in marriage of a princess for his cousin for political reasons. There is no friendshp involved, however, nor any mention of incest (Tasso, *Teatro* xxx).

16 One of the three examples given, Achilles, is also proposed by Tasso in the *Discorsi* as the perfect hero of the epic poem, along with Aeneas, Hercules, Theseus, Agamemnon, and Pyrrus. Poma 103; Cavalchini e Samuel, 44.

17 Tasso had said literally the same thing concerning the tragedy in his *Discorsi dell'arte poetica*, written when the author was much younger, but published along with *Discorsi del poema eroico* in 1587: "Le azioni tragiche movono l'orrore e la compassione, e ove lor manchi questo orribile e questo compassionevole, tragiche non sono" (*Discorso Primo*, Poma 12).

18 Giraldi gave us at least one death onstage in *Orbecche*. The fact that we learn of the incest in *Torrismondo* by means of the narration of a trick of fate, much as it is explained by Giraldi Cinzio in *Orbecche*, would at least suggest that Tasso uses it, as did Giraldi, to enhance the 'horror' mood of his drama, with no real intention of ever developing it in the text as the main determinant of tragedy.

19 The introduction of Rosmonda in the third act seems to indicate, through her pining for the 'età d'oro', when women could be huntresses and soldiers, that Tasso almost wants to include elements of the pastoral as well; the baroque topic of ragion di stato, apparent in the preoccupation to forge a tri-nation alliance among Gotia, Norway and Sweden, introduces so many considerations of a political nature that we become overwhelmed with details, in spite of the realistic insights these factors may have provided the contemporary reader into the state of affairs of Ferrara.

WORKS CITED

Ariani, Marco. "La Tragedia del Cinquecento." In *Il Teatro italiano*. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1977: vi ff.

Chiappelli, Fredi. "Struttura inventiva e struttura espressiva nella *Gerusalemme Liberata*." *Studi Tassiani* 14–5 (1965–6): 1–15.

Donadoni, Eugenio. *Torquato Tasso*. Firenze: La Nuova Italia, 1964.

Getto, Giovanni. *Interpretazione del Tasso*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1951.

Pittoru, Fabio. *Torquato Tasso, l'uomo, il poeta, il cortigiano*. Milano: Bompiani, 1982.

Ramat, Raffaello. "*Il Re Torrismondo*." In *Saggi sul Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia, 1964.

Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Ed. Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964. English version by Mariella Cavalchini and Irene Samuel. Oxford:Clarendon Press, 1973.

_____. *Teatro*. Ed. Marziano Guglielminetti. Milano: Garzanti, 1983.

Verdino, Silvio. "Funzione drammatica e testo profondo: il racconto della tempesta nel *Torrismondo* di Tasso." *Rivista italiana di dramaturgia* 5 (1980): 39–66.

Biblioteca di Quaderni d'italianistica

is a monograph series published by the Canadian Society for Italian Studies with the aim of fostering the dissemination of Italian Culture by publishing full-length studies in English, French and Italian on all aspects of Italian Literature, Language, and Pedagogy.

The Editor invites all Members to submit their Manuscripts for possible Publication in the Series.

Volumes available:

Julius A. Molinaro, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487-1980* . ($10.00)

N. Villa, M. Danesi, eds. *Studies in Italian Applied Linguistics/Studi di linguistica applicata italiana.* ($15.00)

Giovanni Meli, *Don Chisciotti and Sancui Panza,* a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by G. Vesco. ($20.00)

Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise and "Leonora, Addio"*, translated, edited and with an Introduction by J. D. Campbell and L. G. Sbrocchi. ($8.00)

Francesco Loriggio, ed., *Tra due secoli. Il tardo Ottocento e il primo Novecento nella critica italiana dell'ultimo ventennio.* ($15.00)

A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, eds. *L'enigma Pirandello.* ($25.00)

Giovanni Meli, *Moral Fables,* a bilingual edition, translated, edited and with an Introduction by G. Cipolla. Illustrations by W. Ronalds. ($ 20.00)

Renzo Titone, ed., *On the Bilingual Person.* ($ 15.00)

G. Colussi Arthur, V. Cecchetto, M. Danesi, eds., *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language.* ($ 25.00)

J. Picchione, L. Pietropaolo, eds., *Italian Literature in North America: Pedagogical Strategies.* ($25.00)

Please address all inquiries and orders to:
Leonard G. Sbrocchi, Editor
Dept. of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa
Ottawa, Ont., Canada
K1N 6N5
Tel. (613)-564-5471

Angelo Colombo

Intorno alle *Poesie* di Claudio Achillini[1]

Atteso con impazienza dal mondo accademico e culturale, fra Bologna, Ferrara, Parma, e di rimbalzo a Roma, il 'libro di poesie' di Claudio Achillini — una raccolta, dietro confessione dell'autore, intenzionalmente per *excerpta* nel corpo di una versificazione più ricca — comparve dall'officina felsinea di Clemente Ferroni sette anni dopo la morte improvvisa del Marino, di cui il Nostro, nelle rivalità cruciali di due decenni antecedenti, si era protestato intrinseco più a parole e per interposta mano (l'Aleandro della *Difesa*) che non per esplicite scelte di campo (Achillini, *Carteggio* 181–4, ep. 114). La data di stampa, il 1632, lo colloca alle soglie del momento in cui, dopo gli affanni scaturiti alla società letteraria delle accademie e delle corti da un ethos agonistico e vorace in forza del quale il napoletano aveva espresso nel modo più compiuto la fisionomia del letterato moderno in rapporto con gli 'antichi', le esigenze di composizione e di riequilibrio maturate nel panorama dissestato dello sperimentalismo primosecentesco si accingevano ad alzare una cortina di silenzio attorno a un'esperienza che si voleva esaurita, a un ramo chiuso della tradizione.

Al contrario, il reimpiego del linguaggio poetico del Marino si spinse ben oltre il crinale della sua scomparsa e l'inesattezza del preconio di chi ne immaginava un oblio senza ritorno valse a molto — lo sappiamo bene oggi — nella gestazione di uno dei prodotti migliori della cultura italiana e forse europea del secolo decimoottavo, il melodramma di Pietro Metastasio, e, ancora più sorprendente, nel laboratorio poetico dell'Alfieri, dove i riporti mariniani reagiscono a profondità inattese (Taddeo 312–64, 481–508; Fabrizi 9–47; Da Rif 261–2; Pozzi 889–902).

Non susciti meraviglia che, tracciata una linea che da Marino si diparte al melodramma e all'esperienza plurima dell'astigiano (ma un'altra parabola binaria si era fissata nella carriera poetica del napoletano, l'artificio e la musicalità congiunti nella lunga stagione petrarchistica), si debba asserire che le rime dell'Achillini non offrono ricadute al di là del tempo in cui esse comparvero se non per parodia, mutuando inoltre le proprie ragioni da tutt'altri ascendenti e confortando circa il sospetto che, se relazioni si istituirono fra il Cavaliere e i bolognesi della generazione seguente al Rinaldi, esse, col mostrare accordo in superficie, coprirono dissensi in profondità. La riscoperta delle *Poesie*, ora favorita dopo una prolungata dimenticanza interrotta per la prima volta da qualche campionatura di Benedetto Croce (*Lirici marinisti*, 47–54, 528), autorizza a ritenere ben saldo il legame dell'Achillini con una

stagione *autre* del primo Seicento, nella quale la polarizzazione crescente generata dal modello mariniano agì, nonostante tutto, in forma marginale e meno significativa di quanto a lungo si è comunemente ritenuto. Se così accadde, come crediamo, la famosa lettera del 1620 anteposta alla *Sampogna* e indirizzata dal Marino proprio all'Achillini si dovrà leggere quale tentativo di pattuizione fra contraenti allineati su posizioni distinte, tramite la quale al Marino doveva riuscire di farsi guardare le spalle, in Bologna, mentre si disponeva – almeno nelle attese – a presentare l'*Adone* a scadenza ravvicinata (Pieri 15–37).

Una ricognizione sommaria attorno alle *Poesie* accerta la tenuta di una planimetria agevolmente riconoscibile, inaugurata dal Tasso nella lettera al Costantini del primo novembre 1589 e confermata nella missiva a Giovanni Giolito ("Amori", "Laudi" ed "Encomi", "cose sacre") del 6 maggio 1591 (Guasti vol. 4.255, ep. 1183; vol. 5.52, ep. 1335; Caretti 1950, 9–112; Tasso, *Rime*; estranea alle *Poesie* si rivela quella moltiplicazione prospettica degli argomenti che è delle rime mariniane fin dal 1602, surrogata discretamente, nell'adesione del Nostro allo spirito della nomenclatura tassiana, dall'assenza di partizioni dichiarate fra un blocco tematico e l'altro, a tutto beneficio di un rapporto più elastico e sfumato di immagini e linguaggio, capace di rilanciare il modello tassiano scongiurando il rischio di una collisione con le misure ormai da tempo imposte alla forma del canzoniere dalla *Lira*. L'alternanza di versi encomiastici, amorosi e sacri, che si ravvisa perseguíta nella raccolta del 1632 quanto nell'appendice inclusa dagli stampatori delle postume *Rime e prose* (1650–80), rivela d'altro canto, insieme con una sorta di arcaicità, una qualche riluttanza dell'autore nel rispondere tempestivamente alle mode poetiche del momento (susseguenti in specie, come si è appena dichiarato, alla dissoluzione del canzoniere petrarchista ottenuta dal Marino); l'omaggio tuttavia soffrì, anche, di grave inadeguatezza (le *Poesie* erano offerte a Odoardo I per il ventesimo anno) là dove – a Parma – sembravano prevalere gli interessi della corte e del pubblico per altri generi, la prosa di romanzi o le rappresentazioni drammatiche e musicali inaugurate, con il teatro della Pilotta, nel 1628 per le nozze del duca (Colombo 1988, 33–58).

Al retroterra tassiano, che non è alimento della sola produzione dell'Achillini, ma pare agire da modello ben più capace nel quadro della letteratura poetica bolognese del secondo-terzo decennio, conducono *topoi* e stereotipi dove l'aggiornamento in fatto di sensibilità 'moderna' dinanzi ai materiali radicati nella tradizione sortisce esiti globalmente modesti e di certo spogli di quell'oltranza che, con qualche forzatura, alcuni hanno inteso supporvi (Franco Croce 20–30); a prezzo di qualche difficoltà si potranno leggere le rime del Nostro senza tornare con l'ausilio della memoria alla casistica di linguaggio e di 'concetti' già operante nella stagione del secondo Cinquecento: vano sarà, per contro, il tentativo di stabilire quanto di significativo l'Achillini abbia assimilato dalla lezione mariniana, che non si impianta nemmeno, come si avrà modo di ripetere fra breve, nella grammatica elementare della

lingua poetica usufruita dal Nostro.

Nell'universo letterario che determina la comparsa delle liriche destinate alle *Poesie*, al magistero tassiano si allinea l'indubbia funzione di selettore e di filtro esercitata dalle rime del Casa, ad incremento della *gravitas* e della solennità da riservare, in specie, agli encomi; accanto a quello del Tasso, l'Accademia bolognese della Notte (dove l'Achillini godeva di prestigio indiscusso) tributava sensibile predilezione al 'canzoniere' casiano—un modello di severità e di equilibrio che pareva riattivare in forma nobile le migliori eredità petrarchesche. Congiungendo Della Casa e Tasso, il Nostro era indotto a prendere le distanze da Battista Guarini: il segnale di superficie di una tale manovra di sganciamento è offerto dallo scarsisssimo contributo alla fortuna del genere madrigalesco, e infatti nelle *Poesie* si contano, su un totale di cento liriche, solo tredici madrigali (Vassalli 225–38).

All'uso di schermature prudenziali dinanzi all'avventura mariniana non avranno mancato di cospirare su livelli diversi, d'altro canto, le suggestioni di un passato non così remoto, che, se aveva nel Tasso e nel Casa due numi tutelari di assoluta importanza, implicava a Bologna lasciti di maggiore ampiezza, quali i contributi dell'erudizione museografica dell'età di Aldrovandi, in relazioni attestate con la famiglia Achillini,[2] così sensibile, a sua volta, al culto dell'antico e dell'esotico, della meraviglia e delle *Wunderkammern*, che aveva segnato il declino di un'intera generazione di chierici-umanisti e sgombrato la via all'avvento di una sensibilità moderna e tormentata, disposta più al colloquio misurato e allo scrutinio introspettivo che non all'ostentazione, all'agonismo e al commercio con un folto pubblico di lettori; è una linea che, retrocedendo, porta in direzioni rivelatrici, fino alla rilettura 'spirituale' dell'esperienza petrarchesca e alla meditazione attorno ai *Rerum vulgarium fragmenta* condotta dal Beccadelli nel torno del tempo in cui egli era in rapporto con Antonio Giganti e la museografia aldrovandiana (Fragnito; Frasso; Scarpati 45–95).

Ulteriori elementi, tuttavia, invitano alla revisione del ruolo che, per quanto minoritario, l'Achillini giocò nell'età del Marino. Una lettera del 4 febbraio 1628 indirizzata da Claudio Monteverdi ad Alessandro Striggio, a Parma—si andavano preparando gli spettacoli teatrali per Margherita de' Medici e Odoardo, che ebbero nel Nostro un organizzatore decisivo—lascia affiorare una indiscrezione di un certo peso; Monteverdi, cui era toccato l'onere di musicare il torneo *Mercurio e Marte* scritto dall'Achillini e che aveva sperimentato, negli stessi anni, la tenuta di partiture senz'altro più impegnative delle brevità madrigalesche, denuncia ora qualche ostacolo nell'accostare con esiti favorevoli i versi del nostro: "Le parole di esso *Torneo* le ha fatte il Sig.r Aquilini, et sono più di mille versi, belle sì per il torneo ma per musica assai lontane, mi hanno datto estremo da fare; hora si provano le dette musiche d'esso *Torneo*; et dove non ho potuto trovar variationi nelli effetti ho cercato di variare nel modo di concertarle et spero che piaceranno" (Malipiero 286–7; Mamczarz 107–308; Colombo 1989, 209–16). Sotto il travestimento del

linguaggio convenzionale, non è azzardato cogliere il disappunto malcelato per l'assenza di una musicalità radicata nel testo e nella combinazione sonora dei suoi elementi, adatta quindi a offrirsi quale telaio d'appoggio alla musica del compositore in un sistema organico di rispondenze.

La poesia "tenera e vezzosa", tessuta di "sottigliezza e grazia", attesta nel Marino quella "dolcezza di stile" — come egli stesso la definì — la cui assenza nelle rime dell'Achillini suscita la sconcerto e le difficoltà di Monteverdi, mentre, adducendo una convalida a quanto è stato asserito poc'anzi come probabile, un altro luogo dell'epistolario mariniano documenta, non a caso, il convergere degli interessi verso il modello del Guarini, in termini talmente omogenei a quelli appena richiamati, da indurre a credere che, col celebrare l'autore del *Pastor fido*, il napoletano intendesse proclamarsene erede eleggendolo a capostipite immediato: "[Battista Guarini] per la viva espressione degli affetti e delle tenerezze e per la purità e dilicatura dello stile pare a me in questo secolo meriti titolo di vero poeta" (Marino 121, ep. fam. 63; 123, ep. fam. 64).

La prossimità del Marino alla vena melodica contrasta dunque con la lontananza dalla musica lamentata dal Monteverdi a proposito dei "mille e più versi" scritti nel 1628 per le nozze del Farnese e pare costituire un ostacolo insormontabile alla stipulazione di un legame interno fra la lirica del napoletano e lo spigoloso, spesso tormentato lavoro di lima condotto dal Nostro nel cantiere delle *Poesie*: all'Achillini il Marino avrebbe verisimilmente riconosciuto "altezza di concetti" e "chiarezza di lumi", vale a dire i meriti di una poetica densa di implicazioni cognitive (il "sapere"), spoglia tuttavia di "dilicatura, musicalità, "affetti" — di "sapore", per fruire in modo compiuto della nota dittologia. (Marino 121, ep. fam. 63; 137, ep. fam. 74; Guardiani 675–89).

L'edizione delle *Poesie*, accurata quanto basta a farci credere che l'autore la sorvegliò dal congedo del manoscritto alla comparsa del primo esemplare, rivela con prontezza una disparità significativa con la stampa delle rime mariniane; qualora sia vero ciò che oggi si sostiene nonostante le smentite del napoletano — i prodotti scaturiti dall'officina del Ciotti sarebbero fedeli ai manoscritti da tipografia, né gli arbítri denunciati dal Marino varrebbero più di clamori di circostanza o di comodo — (De Maldo 561–70; *Il libro*, *passim*), il sistema di segmentazione del testo di cui l'Achillini fa uso diverge dal trattamento preferito sin dalle *Rime* del 1602. Il ricorso alla pausa visiva e al 'blocco' sonoro imposto al ritmo mediante una punteggiatura fitta e regolare nega la fluidità e la scorrevolezza che è dei versi mariniani, e il reticolo grafico-acustico che ne scaturisce, mentre ne sostiene la *gravitas* e l'"altezza", allontana dalle *Poesie* le lusinghe e la fascinazione delle "dolcezze" musicali; alla partitura solenne e al severo impegno concettuale — del Casa e del Tasso — che si sono visti agire in altro livello di aggregazione del 'canzoniere' achilliniano si salda in tal modo, nella scala ridotta, una sintassi che impone sospensioni, corrispondenze complesse, *rapportationes*: se ne avvan-

taggia una produzione in cui lo sforzo declamatorio è nondimeno sorvegliato e condotto entro i limiti di una sorta di morigeratezza istintiva e naturale, la cui fortuna coinciderà con il prevalere dell'equilibrio e del raziocinio chiesti alla letteratura, come garanzie di riscatto dalle intemperanze di cinquant'anni prima, nella seconda metà del secolo.

L'Achillini aveva ben presente le insidie deposte in un programma di poetica che accordasse favori paritetici all'"altezza di concetti" e al "patetico" — a un 'ornamento' ottenuto in forza di innesti entimematici e alla 'dilicatura' conseguita mediante la dolcezza del verso. Ricevuta copia dello *Stato rustico* di Gian Vincenzo Imperiale, egli ne lodava una musa pronuba di connubio tanto insolito, da cui Aristotele stesso aveva messo in guardia nel terzo della *Retorica* ritenendo implicitamente che, come il "nefarium" di cui si discute nella *Poetica*, anche l'artificioso rischiasse di rivelarsi (Arist., *Rhet.* 3.1418a 12–4; *Poet.* 1453b 1–13; Achillini, 118–9, ep. 7): si tratta di una rivelazione bastante a indicare il camminamento scelto dal Nostro nello spazio della poesia, in direzione di una sostenutezza che esperisse la coabitazione dei "concetti" con la cifra necessaria del sentimento. Il tentativo non cresceva dal nulla, ma, sia pure ridotto a poco più di uno schema dal Nostro, complice la stessa modestia d'ampiezza dei suoi esperimenti poetici (raramente compaiono idilli di particolare impegno quantitativo), aveva costituito un banco di prova per il Tasso, impegnato a perfezionare il dispositivo di scambio fra artificioso e patetico nella macchina del poema.

Attorno alla compatibilità dei due elementi sarebbero intervenute altre opinioni e, pensando di sicuro a certe pagine del Tasso e non all'Achillini (il cui 'libro' egli aveva pur letto), Manzoni avrebbe all'apparenza tagliato corto affermando che "i ragionamenti non sono materia di poesia" (*Tutte le lettere*, 3.264, ep. 1359). Conosciamo oggi gli estremi della meditazione condotta dal romanziere milanese sulle pagine dei *Discorsi* tassiani e il rapporto problematico, dalla parodia al consentimento sotterraneo, con il poema eroico di Goffredo e le sue ragioni teoriche (*Tutte le lettere*, tomo 2.492, ep. 896; Zatti, tomo 2.859–69): non sarà fuorviante congetturare, credo, che l'ironia riservata all'Achillini nel XXVIII dei *Promessi sposi*, a ridosso della biblioteca in cui anche alla *Gerusalemme* tocca il proprio carico di denigrazione, corrobori per noi, sia pure in forma parziale ma emblematica, l'arguizione di una consanguineità inattesa, fra la poesia solenne o il cimento 'eroico' cinquecentesco e la loro granulazione in linguaggio da lirica occasionale, di voce grave ma di respiro corto, in un manipolo di rime che ai fasti di rito e all'encomio municipale consacravano ascendenze tanto insigni.

Università di Parma, Centro Studî "Archivio Barocco"

NOTE

1 Si propone in questa sede, con alcune varianti, la premessa all'edizione delle *Poesie* di Claudio Achillini preparata, con mia cura, per il Progetto interuniversitario di ricerca "Archivio Barocco" (sede centrale Istituto di Filologia moderna dell'Università di Parma). Il volume è ora edito: Achillini, Claudio. *Poesie*. A cura di Angelo Colombo. Parma: Università degli studi-Edizioni Zara, 1991 (Archivio Barocco, serie seconda, 1).

2 "Ulisse Aldrovandi nel proprio libro della sua Istoria de' serpenti e dragoni a carta 86 fa onoratissima menzione delle rare qualità di questo Claudio", precisa una biografia secentesca anonima dell'Achillini (Biblioteca Universitaria di Bologna, Cod. ms. 2322, ff. 289r–291r); si veda inoltre Achillini, 117, ep. 4.

OPERE CITATE

AA.VV. *Il libro di poesia dal copista al tipografo (Atti del Convegno, Ferrara, 29–31 maggio 1987)*. Ed. Marco Santagata e Amedeo Quondam. Modena: Panini, 1989.

Achillini, Claudio. *Carteggio*. In Marino, Giovan Battista. *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*. Ed. Angelo Borzelli e Fausto Nicolini. Bari: Laterza, 1912. Vol. 2.181–4, ep. 114.

Caretti, Lanfranco. *Studi sulle Rime del Tasso*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, 9–112. [Ristampa anastatica con aggiunte e correzioni, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973].

Colombo, Angelo. "Su una nuova storia del Teatro Farnese di Parma". *Aurea Parma*, 73 (1989): 209–16.

_____. *I "Riposi di Pindo". Studi su Claudio Achillini (1574–1640)*. Firenze: Olschki, 1988: 39–58.

Croce, Franco. *Tre momenti del barocco letterario italiano*. Firenze: Sansoni, 1966: 20–30.

Da Rif, Bianca Maria. "Rassegna alfieriana 1982–1984". *Quaderni d'italianistica* 9 (1988): 242–82.

De Maldo, V. "Tradizione del testo ed editoria tra Cinque e Seicento". In *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro (Atti del Convegno, Lecce, 22–6 ottobre 1984)*. Roma: Salerno, 1985: 561–570.

Fabrizi, Angelo. "Alfieri e Marino". *Annali alfieriani* 3 (1983): 9–47.

Fragnito, Gigliola. *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*. Venezia: Arsenale, 1988.

Frasso, Giuseppe. *Studi sui 'Rerum vulgarium fragmenta' e sui 'Triumphi'. I: Beccadelli e Petrarca*. Padova: Antenore, 1982.

Guardiani, Francesco. "Marinismo e manierismo nella lirica del primo Seicento". *Critica letteraria* 15 (1987): 675–89.

Guasti, Cesare. Vedi Tasso, *Lettere*.

Lirici marinisti. Ed. Benedetto Croce. Bari: Laterza, 1910: 47–54; nota filologica, 528. [Ristampa anastatica, Bari: Laterza, 1968].

Malipiero, Gian Francesco. *Claudio Monteverdi*. Milano: Treves, 1929.

Mamczarz, Irene. *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musicale italien (1618-1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*. Firenze: Olschki, 1988.

Manzoni, Alessando. *Tutte le lettere*. Ed. Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella. Milano: Adelphi, 1986.

Marino, Giovan Battista. *Lettere*. Ed. Marziano Guglielminetti. Torino: Einaudi, 1966.

Pieri, Marzio. "Di puntillismo in meraviglia". In Girolamo Preti, Giovanni Argoli e Giovan Francesco Busenello. *La Salmace e altri idilli barocchi*. Ed. Marzio Pieri. Verona: Fiorini, 1987: 15–37.

Pozzi, Giovanni. "Poscritto 1988". In Marino, Giovan Battista. *L'Adone*. Ed. Giovanni Pozzi. Milano: Adelphi, 1988. Tomo 2.889–902.

Scarpati, Claudio. *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*. Milano: Vita e Pensiero, 1987.

Taddeo, Edoardo. "Metastasio da Marino a Seneca". *Giornale storico della letteratura italiana* 164 (1987): 321–64; 481–508.

Tasso, Torquato. *Lettere*. Ed. Cesare Guasti. Firenze: Le Monnier, 1853–5. Vol. 4.255, ep. 1183; vol. 5.52, ep. 1335.

_____. *Rime 'eteree'*. Ed. Lanfranco Caretti. Parma: Zara, 1990.

Vassalli, Antonio. "Sull'edizione delle rime di B. Guarini: una riflessione". In *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*. Eds. Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta. Padova: Antenore, 1988: 225–38.

Zatti, Sergio. "Per una revisione del rapporto Manzoni-Tasso". In *Letteratura italiana e arti figurative (Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto-Hamilton-Montreal, 6–10 maggio 1985)*. Ed. Antonio Franceschetti. Firenze: Olschki, 1988. Tomo 2.859–69.

University of Toronto Italian Studies

Ficino and Renaissance Neoplatonism, eds. K. Eisenbichler and O. Zorzi Pugliese.
Contains 13 major essays (11 English, 2 French), dealing with the central *topos* in relationship to such major ideas as man, love, the divine, beauty and harmony, not only in the work of Ficino, but in the work of Cavalcanti, Leone Ebreo, Ariosto, Vittoria Colonna, Benivieni, Castiglione and Pico della Mirandola. 202 pages. ISBN 0–919473–59–8 $16.00

Calvino Revisited, ed. F. Ricci.
A collection of 14 essays (all in English) offering tribute to the man and a broad analysis of his complex poetic vision. 230 pages. Illus. ISBN 0–919473–71–7 $16.00

The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte, ed. D. Pietropaolo.
This is a grand collection of 20 essays (16 English, 1 French, 3 Italian) exploring textual segmentation, doubling, improvisation, the Commedia dell'Arte's role in the development of national theatre, and its revival in recent times. 310 pages. ISBN 0–919473–67–9 $16.00

Perspectives on Nineteenth-century Italian Novels, ed. G. Pugliese.
This collection of 13 essays (8 in Italian) offers a number of methodological approaches—historical, philological, semiotic and ideological—to the 19th century novel, with a special concentration on Manzoni and Verga. 182 pages. ISBN 0–919473–75–X $16.00

Lectura Marini, ed. F. Guardiani.
This important volume presents, for the first time, a canto-by-canto reading of G. B. Marino's *L'Adone*, with contributions by nineteen major scholars. 347 pages (18 essays in Italian, 2 in English). ISBN 0–919473–64–4 $20.00

Donna: Women in Italian Culture, ed. A. Testaferri.
This collection of twenty-three essays (17 in English, 6 in Italian) deals with the representation of women and the idea of the feminine in the works of Italian writers from Dante to Pirandello, and calls attention to those women writers who have contributed to the formation of Italian culture. Special attention has been given to the position recently attained by women in the postmodern world, both in literature and in Italian political life. 320 pages. ISBN 0–919473–54–7 $16.00

Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle, eds. A. Iannucci and K. Eisenbichler.
This collection of 28 essays (all in English) deals with Petrarch's six triumphs—Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity—and the important influence they had upon Renaissance allegory, art, pageantry and spectacle. Included are studies of the semiotics of the triumphant procession, sacred and profane prototypes, modes of artistic representation and the triumph as genre. xvi + 420 pages. Illus. ISBN 0–919473–69–5 $24.00

To order any of these fine books, write to:

University of Toronto Italian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Canada, M5S 1A1

Paolo Fasoli

Procedimenti narrativi nei romanzi di Giovan Ambrosio Marini

Se nella Francia dell'età barocca il romanzo fu al centro di discussioni vivaci il cui interesse teorico, al di là dei casi di partenza, si estese ai procedimenti narrativi tipici del genere letterario, con esiti (si pensi a un Valincour, ad un Sorel) di singolare modernità, e se, ben oltre il campo delle polemiche occasionali, un'opera come la *Lettre* o *Traité de l'origine des romans* di Pierre Daniel Huet, decretando l'esistenza metastorica e universale di quel tipo di letteratura, adottava per esso la normativa epica e opponeva di fatto una credenziale genealogica e aristotelica alla giustificazione per la moda, se di tutto questo, dunque, si dibatteva nella cultura francese, in Italia al contrario la rimozione del problema romanzesco fu, al livello più culto della teoresi, pressoché totale, lasciando spazio a innumerevoli giudizi sommari e a scandalizzate condanne.

Del romanzo, invero si parlò molto, ma più come del prodotto della moda e della decadenza dei costumi letterari che come oggetto da approfondire e su cui teorizzare.[1] Mentre Huet, nella censura severa delle idee di Giraldi e Pigna sulla questione dell'unità della favola e nella prescrizione assoluta del verisimile, del conveniente, del *decorum*, sembrava collegarsi alle tematiche cinquecentesche della prima polemica sul *Furioso* e della successiva disputa su Ariosto e Tasso, in Italia il problema della regolarità del romanzo, sdegnato dai trattatisti, fu variamente affrontato in un colloquio diretto tra romanzieri e lettori. Il luogo di questo discorso era nelle pagine di presentazione, sovente polemiche, premesse ai romanzi.[2] In esse, pur tra proclamazioni spesso disattese, l'autore (non 'implicito' ma parlante, nella zona liminare del testo, al di qua del narrato) si rivolge al lettore mostrando una conoscenza precisa dei suoi gusti e delle sue attese, rinviando, ben oltre la cultura teorica, ad una competenza comune a produttore e ricettore, ovvero al riconoscimento delle regole del genere e alla possibilità di godere di capacità decifratorie che il testo lusinga. Di queste ricognizioni metanarrative esempi eccellenti ci offrono le premesse alle opere di Giovan Ambrosio Marini, il più ammirato, stampato e tradotto tra i romanzieri del secolo decimosettimo.[3] Quelle pagine ci mostrano l'autore alle prese con la definizione di un interesse narrativo che distingue i suoi romanzi da molti prodotti coevi.

Subito appare evidente, tra le altre cose, il secco rifiuto tanto della moda del mascheramento storiografico della narrazione (dove la presunta *historia* era un salvacondotto per spacciare l'inverisimile),[4] quanto di quella narrativa che, autodefinendosi *historica*, riduceva la storia a un illimitato registro

topico in cui trascegliere motivi e intrighi legandoli secondo un'orditura non ristretta dalle norme dell'epica e appena ombreggiata di verisimile. Si veda come in queste pagine il gioco provocatorio di Marini finisca per far dubitare dell'esistenza di ogni discrimine tra veridicità storiografica e finzione romanzesca:

Qualche altro bell'humore, professandosi sol leggitore di storie, non di fole, dicevami esser ben fatto intitolare il libro, storia per avventura di Trabisonda, e nella lettera a' lettori dar loro a intendere, che tutti gli avvenimenti del Calloandro fosser casi seguiti, e quindi più volonterosamente dover essere letti costantemente affermava. A Dio non piaccia, o lettore, che sì scioccamente io ti burli. Se tu sei alcun di costoro, cui basti il dirti esser veri avvenimenti per crederli, o cui il credere che sian finti, tolga il diletto del leggerli, serioso troppo sei tu, troppo sei credulo, per te non ho scritto. Appigliati pure al Guicciardino, o a Plinio, o pure all'Alcorano, e quivi a bastalena satiati di credere, tutto è scritto per verissimo. Ciò sol vuol dirti, che al mio paese, il dire storie e favole è tutt'uno, e che ormai per tutto eguale all'una, e all'altra, si dà fede. Lo stesso, a mio credere, inferir volle il gran Boccaccio, quando nel proemio del Decamerone dice: intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole, o storie. (*C. Sm.*)[5]

All'esclusione della finta *historia* si accompagna l'indifferenza per l'osservanza del verisimile (da molti autori dichiarata a prescindere dall'effettiva realizzazione nelle opere). Ancora una volta si demistificano le posizioni e la coerenza dei critici ostili mentre il richiamo al nome di Ariosto, pur per altri fini, non può non ricordare una tradizione tanto legittimante quanto però avversata dagli oltranzisti della regolarità epica:[6] "verso questi tali [i critici] ben posso dire con l'Ariosto nel *Furioso* che 'l lor litigio è un zero" (*C. Sm.*).[7] D'altra parte, per Marini, le "vere regole dell'arte", i "precetti, che alla fine sono positivi", devono cedere, nell'ordine delle priorità romanzesche, al "dilettevole, che può chiamarsi precetto naturale" (*ibidem*). Tale fine edonistico è talvolta limitato a sé (*G.*, premessa "a chi legge"), talaltra connesso con l'utilità ricavabile dall'ammirazione di un modello eroico perfetto,[8] infine giustificato, nell'ultimo romanzo, gli *Scherzi di Fortuna* (l'unico di ambientazione cristiana), come il dato obbiettivo che, ai fini dell'edificazione morale, rende il mezzo romanzesco, in quanto più appetibile, più efficace dell'opera di genere devoto (cfr. la prefazione a *S.*).

Se dunque ai "precetti positivi" e alle "regole dell'arte" Marini accordava generalmente poco credito, uno tra essi tuttavia, quello dell'unità e della coerenza della favola, è professato con forza e decisione nelle premesse alle varie stesure del *Calloandro*, il più lungo e pretenzioso tra i suoi romanzi:

Ben posi ogni mio studio per rappresentarti una Historia Eroica, ripiena d'avvenimenti uniti sì che un corpo solo ne venga a formarsi. (*C. Sc.*)

Ancora, nella parte in forma dialogica della prefazione al *Calloandro* "sconosciuto", uno dei due interlocutori censura sia la diffusa pratica di inserire

nell'opera digressioni novellistiche e racconti episodici secondari "raccolti da qualche novella del Boccaccio, dalle commedie di Lopez, o involato da alcun Greco poco domestico" (*C. Sc.*), sia l'eventuale incapacità di controllo della solidità strutturale da parte dell'autore. Nell'ultimo *Calloandro*, l'autore lamenta il fatto che, per l'edizione "sconosciuta", gli stampatori (i Turrini di Venezia), spacciarono la seconda parte del romanzo per componimento nuovo:

> Vedi se inventione più pregiudicante al romanzo potea mai rintracciarsi. Il pregio di sì fatti componimenti, massime di macchina grande, come questo, principalmente risulta dall'unione della favola; e dove io per mantenere cotale unione mi lambicco il cervello, essi con titoli nuovi la rappresentano disunita con presentare al lettore in forma di due gemelli quel parto, che dall'esser unico, il maggior pregio raccoglie. (*C. F.*)

La prescrizione dell'unità coerente dalla trattatistica di matrice oraziana e aristotelica era passata nella precettistica del romanzo: Huet critica Giraldi Cinzio e Pigna per aver lodato nel romanzo cavalleresco la moltiplicazione delle azioni "senz'ordine, senza nesso, senz'arte" (32); il romanziere italiano Giovan Battista Manzini, nell'avvertenza al lettore del suo *Cretideo*, prescrive che il nuovo tipo di componimento debba soggiacere agli "obblighi dell'unità e dell'austerità della tessitura" dell'epica rinunciando per contro all'artificio nobilitante dell'elocuzione ornata. In Marini tuttavia l'insistenza sull'unità più che da soggezione alle regole dell'epopea, sembra originarsi dagli esiti di una competenza narrativa ben attenta e partecipe dell'impegno e delle capacità decifratorie del lettore. Si veda quanto scrive nella prefazione all'edizione "sconosciuta" del *Calloandro*:

> . . . prima ch'egli t'abbia descritto l'alba nascente la chiarezza e il fosco del nuovo giorno, l'armi de' Cavalieri, la divisa, le impresse dello scudo, gli abbigliamenti de' destrieri, il manto, il moto, l'agilità, e tutto con ispiritelli e concetti per lo più divelti con le tenaglie dal concavo della Luna, onde ben spesso addiviene che conviene, perché intanto il sol tramonta, differir la pugna ad altro giorno. Prima che il Piloto habbia levate le ancore, e fatto vela, saresti giunto da Lisbona per fine alle Indie. Ma se poi per mala sorte l'Infelice Nave incontra per cammino qualche tempesta, e qui ti voglio, più naufrago sei tu che quello però che Fortuna forse ancora in porto ridurrà; ma tu sei ben sicuro che la memoria di coloro, che se vi andavano, e della cagione per cui vi andavano, in te per la dimenticanza sia naufragata. (*C. Sc.*)

Si può osservare come la parodia qui abbozzata, operando ciò che Šklovskij chiamava il "denudamento del procedimento" (207 e *passim*), enuclei due problemi essenziali legati alla temporalità narrativa: il rallentamento causato dall'amplificazione retorica, e quello prodotto dall'inserimento di descrizioni: aspetti, in fondo, di un'unica questione, essendo l'*ekphrasis* il luogo privilegiato della proliferazione dei tropi e dei concetti. Oggettivando e dunque forzando con l'iperbole parodistica la confrontabilità dei due orizzonti temporali della narrazione ("tempo della storia" e "tempo nel racconto", nelle

formule di Genette, *Figure III* 81), e occultando la loro natura convenzionale, Marini mette in rilievo la questione dei procedimenti specifici della narrativa.

Le pagine seguenti cercheranno di individuare se e con quali strumenti l'autore traduca operativamente i principi e i precetti che si son venuti evidenziando, e in primo luogo se si segnalino strategie e artifici miranti alla costruzione di un racconto unitario e coerente nonostante la ricchezza della trama. Non interesserà a questo punto proporre modelli generali di meccanismi narrativi o *patterns* funzionali cui ridurre per astrazione tutti i prodotti romanzeschi del secolo. È sufficiente ricordare che ricerche condotte su altri autori hanno messo in luce schemi testuali di tipo diverso in cui il problema dell'unità coerente tanto caro a Marini è del tutto eluso, tanto nei programmi quanto nei risultati testuali.[9] Si tratterà piuttosto di affrontare, con strumenti narratologici meno desueti e più adatti ad un'analisi individualizzante, le opere di un romanziere di primo piano nel panorama secentesco, le uniche sopravvissute nel favore dei lettori ben oltre i limiti del secolo che le produsse.[10]

Procedimenti per l'unità

La ricerca dell'unità condotta da Marini parte da un primo livello di costruzione fabulare.[11] Il numero dei personaggi che agiscono in modo duraturo nel campo del racconto principale (a voce di "autore"-narratore)[12] è estremamente esiguo e fortemente gerarchizzato:[13] nel *Calloandro*, ad esempio, si riduce alle due coppie genitore-figlio (Poliarte e Calloandro; Tigrinda e Leonilda), a Acomate e Uranio (personaggi gregari e antagonisti temporanei), a Safar (meno frequentemente), a Brandilone e Chrisanta (gli antagonisti veri e propri degli eroi); negli *Scherzi* troviamo Cleonte e Ramira (la coppia amante) e la duchessa d'Ampuria (antagonista); nelle *Gare* Formidauro, Radamantero, Frontelmo, Fidalma, in modo meno gerarchizzato e con funzione meno distinta che negli altri romanzi. Quello che conta, infatti, soprattutto per i due romanzi più lunghi (*Calloandro* e *Scherzi*), non è tanto il numero degli eroi, quanto la loro gerarchicità, il loro tipo di rapporto, la dislocazione spaziale delle loro operazioni funzionali. Essi si spostano con frequenza e su distanze molto lunghe, ma la "rapidità" di questi spostamenti, e la casuale o fatale riunione negli stessi luoghi rendono poco rilevante la loro dispersione. Il continuo mascheramento e le fittizie identità dei personaggi simulano la distanza tra soggetto e oggetto della *quête*, rendendo inutile il loro allontanamento ed una separazione concretamente spaziale. Così come quello dei "ricercatori", anche il numero dei personaggi "ricercati" è limitato, e sostanzialmente riducibile, nel lungo *Calloandro*, alla coppia protagonista e, ovviamente, ai personaggi fittizi cui danno vita mascherandosi. Le "collaborazioni" nella stessa azione sono numerose, sempre motivate con l'offerta di servizio cavalleresco più che con il comune interesse, salvo poi ribaltare le situazioni quando l'oggetto si rivela, al collaboratore, essere quello della sua stessa

quête. Così Calloandro aiuta Uranio a conquistare l'amata Mattamira, che si scopre essere Leonilda; e, negli *Scherzi*, Cleonte aiuta Zaido ad ottenere una certa Olinda di cui è innamorato, e che è in realtà la Ramira amata da Cleonte. Si tratta, evidentemente, di paradossali estremi di cavalleria che hanno tra i loro modelli la vicenda di Leone e Ruggiero nell'*Orlando Furioso* (Ruggiero però era consapevole fin dall'inizio dell'impresa). L'*inventio* mariniana è in questo modo estremamente economica, e sfrutta fino in fondo le potenzialità automoltiplicative dei singoli personaggi, soprattutto col gioco del mascheramento. Ad ogni modo va precisato che la tipologia delle inchieste varia considerevolmente da romanzo a romanzo, anche in rapporto alla coerenza e alla tenacia degli eroi. Negli *Scherzi*, infatti, la struttura delle peripezie è resa meno complicata tanto dalla sostanziale fissità ed unicità dell'eroe, che non ha "doppi" e non si sdoppia, quanto dalla tenacia con cui persegue la sua inchiesta, diversamente da Calloandro che cerca Leonilda in modo molto discontinuo, alternando progetti di morte, di fuga, di romitaggio, di smarrimento e momenti di attività o di piena accettazione di un non chiaro destino. Bisogna inoltre aggiungere che raramente un personaggio secondario si impegna in un'azione con obbiettivo autonomo ed eccentrico rispetto all'azione principale. La concentrazione spaziale dei personaggi dovuta al loro ritrovarsi insieme pur se in luoghi molto diversi, il coinvolgimento in azioni convergenti (collaborazioni) o antagonistiche, le disgiunzioni talvolta solo apparenti, permettono alla voce narrante di tenere sostanzialmente fissa o poco mobile la sua visuale su un solo personaggio (o su un ristretto gruppo) e su un insieme di fattori di "unità", consentono l'uso di un procedimento narrativo semplicissimo, che volentieri diremmo "a gradini" se ciò non interferisse con i molteplici usi che questa definizione ha avuto soprattutto nella tradizione critica russa (Šklovskij 37; Tomaševskij, *Teoria della letteratura* 245 ss.). Il suo funzionamento è schematicamente questo: dopo la narrazione di un'azione in cui sono coinvolti due o più personaggi (o dopo l'inizio del romanzo) il narratore segue costantemente uno dei personaggi nel suo allontanamento (tacendo degli altri dopo aver indicato un loro eventuale obbiettivo, o una loro situazione di immobilità coatta), sempre seguendo il primo personaggio finché quegli altri verranno ad incrociare il suo percorso. A questo punto, se il personaggio ritrovato, nel tempo in cui è stato assente dal racconto, ha compiuto qualche azione degna di essere riferita, sarà lui stesso o un testimone a narrarla ad eventuali interessati.

Negli *Scherzi di Fortuna*, a esempio, l'attenzione è fin dall'inizio centrata su Cleonte, e la narrazione segue il suo incontro con Ramira e la Principessa del Marocco e la sua separazione fino all'approdo a Valenza (*N. S.* 26 ss.).[14] Successivamente il racconto abbandona Cleonte e si focalizza sul Principe del Marocco, che giunge ad Ampuria e, invaghitosi della sovrana di quella città, sfida a duello, per futili motivi, un cavaliere sconosciuto, rimandone ucciso. Richiesto di spiegazione dalla duchessa, il cavaliere sconosciuto si svela per Cleonte, e le narra tanto i trascorsi già conosciuti dal lettore ("analessi ripe-

titiva", per Genette, ovvero *anafora* narrativa), quanto i fatti accaduti dopo la sua uscita dal racconto primo ("analessi completiva": cfr. Genette, *Figure III* 96–115).

Se questo procedimento è quasi una norma, più rari sono invece i "salti" tra tracce parallele (ad es. "Or volgiamoci un poco alla Leonilda vera"), sempre in qualche modo motivato da presenze di equivoci o da parallelismi psicologici (ad es.: tormento amoroso di Calloandro / di Leonilda: cfr. *C. F.* 1.141).

Alla scarsa mobilità in senso spaziale fa riscontro l'estrema sincronicità tra il racconto dell'istanza narrativa principale (extradiegetica) e la "storia", riguardo, ovviamente, all'*ordine* temporale. Ciò significa che solo molto raramente gli episodi anacronici (soprattutto analettici) vengono narrati nel racconto primo,[15] mentre più spesso, e sempre per quelli di una certa lunghezza, sono delegati a personaggi-narratori che si occupano di informare uno o più personaggi (e il lettore) delle vicende esterne agli estremi cronologici del racconto primo (se questo inizia *in medias res*, come tutti i romanzi di Marini),[16] o accadute contemporaneamente alla sequenza diegetica narrata nel racconto primo ("storie" parallele). La stessa cosa è valida quando si devono riferire vicende di un personaggio precedenti alla sua entrata in scena nel racconto. I narratori dei racconti metadiegetici sono personaggi di vario genere: scrittori, come Aristo, il narratore delle origini della guerra e degli amori di Tigrinda e Poliarte nel *Calloandro* ("smascherato" e *Fedele*); più spesso scudieri, come Zefiro nello stesso *Calloandro* e Carlino negli *Scherzi di Fortuna*, o anche cavalieri, congiunti dei personaggi dei quali si racconta la vita, ecc. Questi racconti presentano tutti (quasi sempre i più brevi, sempre i più lunghi), un certo numero di caratteristiche:

a) sono plurimotivati: non c'è solo la necessità di informare il lettore e di motivargli il racconto, ma i narratari "intradiegetici" che li ascoltano sono sempre molto interessati alla vicenda e pregano il narratore di esaudire il loro desiderio (ad es. *C. F.* 1.14; 2.221);
b) il racconto occupa un tempo morto e serve per ingannare l'attesa o per far trascorrere il tempo di una sosta (ad es. *C. F.* 2.221; *N. S.* 272);
c) il narratore è sempre coinvolto personalmente nella vicenda narrata (è "omodiegetico") e fa costante riferimento alla sua presenza testimoniale[17] (ad es. *C. F.* 1.32, 50; *N. S.* 278);
d) dove questa presenza potrebbe risultare inverisimile, o dove l'informazione data sarebbe eccessiva rispetto alle possibilità di chi narra,[18] si introducono narratori di terzo grado che raccontano personalmente la propria storia o quella di cui sono stati testimoni (ad es. *C. F.* 1.42; *N. S.* 278);
e) la presenza del narratario, nei racconti molto lunghi, è sottolineata da una sua reazione emotiva: questo evita che a lungo andare il carattere metadiegetico si perda di vista e il racconto divenga "pseudodiegetico" (ad es. *C. F.* 2.258; *N. S.* 304).

Talvolta possono aversi complicazioni ingegnose che scompongono o sovrappongono il racconto tra varie istanze narrative, dando un'impressione di

molteplicità prospettica: così, nel *Calloandro*, un messaggero racconta a Saladino il racconto di Zefiro a Uranio e Mattamira (cioè Leonilda) sulla fine di Zelim (Calloandro): racconto nel racconto che è anche metaracconto, con narratori e narratari ben presenti e coinvolti emozionalmente.[19]

Passiamo ora ad esaminare sinteticamente due tipi particolari di conformazioni semiotiche, che hanno solitamente occorrenza non trascurabile in qualsiasi narrazione che sia costruita mirando all'unitarietà e alla coerenza tanto della "storia" quanto del "racconto". Si tratta di classi di elementi non sempre tra loro differenziabili per forma e funzionamento. Riprendendo la distinzione barthesiana, potrebbe genericamente dirsi che essi assumano variamente funzioni di *nucleo* o di *catalisi*, o si basino sulla confusione di questi due ruoli.

Anafore

"Con tale termine si indicano . . . tutti quei procedimenti diversi di sostituzione che assicurano la chiusura e la coerenza del testo (segni economici in grado di rafforzare l'equivalenza fra termini disgiunti, come pure la coesione e la memorizzazione dell'enunciato)" (Hamon 134).[20] L'anaforicità, quale tipologia di ridondanza, riguarda classi e sequenze di segni molto diverse, e la sua riscontrabilità, a livello minimale, è praticamente illimitata. All'analisi presente interessano, perché più pertinenti, anafore specificamente narrative, che, non più seguendo Hamon e la Lonzi, proporrei di distinguere in due classi:

a) anafore di "racconto", ovvero ripetizioni o anticipazioni di un evento accaduto una sola volta (racconto "ripetitivo" secondo Genette, *Figure III* 164–5), introdotte di solito, e segnalate, da un intervento del "discorso" nel racconto[21] ("abbiamo visto", vedremo che", "non si deve dimenticare che", ecc.); l'istanza narrativa che le pronuncia è in questo caso quella principale (extradiegetica);
b) anafore diegetiche: eventi che, sul piano della "storia", ne richiamano altri già accaduti; oppure: sogni, profezie, progetti, ecc.; o anche: iterazioni di racconto compiute da istanze narrative subordinate (intradiegetiche).

Questo schema ci dà la misura di quanto possa essere ampia la distribuzione e l'occorrenza di tali forme, e quanto interminabile una trattazione esauriente: procederemo dunque ad esaminare, a titolo di esempio, qualche caso particolarmente significativo. Per quanto riguarda le anafore del tipo a), va detto che nei romanzi di Marini (tranne che parzialmente negli *Scherzi*, dove il narratore si assume particolari funzioni di commento ed interpretazione per favorire la comprensione dell'isotopia religiosa), gli interventi del "discorso" nel racconto sono estremamente rari, e solo poche volte significativi.[22] Ne citerò un esempio, tratto dal *Calloandro Fedele*, avente una funzione ambiguamente prolettica. Esso fa parte di una lunga ed insolita apostrofe del narratore ad un personaggio ("Or dove vai Leonilda? . . . ") che, più che fornire una anticipazione precisa e sicura, si limita ad adombrare un possibile

narrativo, condizionato in qualche misura dalla "scelta" del personaggio o da una imprevedibile volontà fatale:

Ma, oimè, non iscorgo come tu possa sfuggire le imminenti sciagure, mentre saper non puoi esser vivo il tuo Cavaliere di Cupido, & essere lo stesso Calloandro. La via, che può condurti a sì fatte cognizioni, è il condescender a queste nozze, cotanto abborrite; oh quanto è ella ardua, s'hai cuore amante, cuor generoso, cuor risentito. (*C. F.* 1.570–571)

Previsione, questa, apparentemente ambigua ma, al di là della finzione dell'alternativa, sostanzialmente tautologica e riconfermante un lieto fine sul quale i dubbi del lettore dovrebbero essere ben pochi.

Per le anafore di tipo b), limiterò l'esemplificazione ad una vera e propria costante anaforica che percorre dall'inizio tutto il *Calloandro*. Si tratta di una catena di anafore (a partire da una "catafora" fondamentale) caratterizzate dal progressivo disambiguamento del messaggio cui si riferiscono, dunque da un'implicazione ricorsiva che dà luogo ad anafore di secondo grado. Il destinatario del messaggio è duplice: il lettore, il personaggio.

All'inizio del romanzo, o meglio della "storia", vi è la profezia del saggio Aristone, raccontata da Aristo in un racconto eziologico sulla guerra tra Grecia ed Asia e l'inimicizia di Poliarte e Tigrinda:

A lei [Leonilda] riserba il fato trionfar dell'Imperio Greco; voi [Tigrinda] vi accingete indarno. Moderate dunque gli impeti dello sdegno, e non v'incresca l'aspettar la maturezza della stagione. E voi, Regina, con le grandezze, che via maggiori vi promette il cielo, sofferite con patienza la dilazione delle vendette contro colui [Poliarte], che più per colpa di destino, che di cuore, mancò di fede. (*C. F.* 1.60)

La profezia è di per sé ambigua perché non specifica il significato di "trionfar": se vada inteso in senso bellico, o al contrario in senso amoroso e pacifico. L'interpretazione che viene data dai personaggi che ne sono i destinatari è errata semplicemente perché assolutizza il riferimento ad un contesto presente (odio, guerra, vendetta) e non tiene conto del possibile riferimento (questa volta metaforico rispetto al senso proprio militare di "trionfar") ad un contesto futuro (amore tra i nemici, ecc.), che darebbe al messaggio un senso del tutto opposto. D'altra parte la profezia, con il consiglio della "dilazione", *produce* in un certo senso la successiva vicenda romanzesca. Il vaticinio di Aristone è ricordato più volte (*C. F.* 1.238, 460, 479; 2.293), nel corso del racconto, dagli stessi personaggi, sia per ribadire l'interpretazione originaria, sia per dubitare della veridicità della stessa profezia, fino a che essa viene "aggiornata" dallo stesso Aristone che, apparso in sogno a Leonilda, la riformula in modo più chiaro per il lettore:

Il fine da lui [il Fato] prescritto alle vostre angosce non è ancor giunto. Non sono per anche cessate le morti, le novelle amare, gli orridi spettacoli, che v'hanno a trafiggere l'anima; havrà triegua allora quando nel vostro seno si estinguerà affatto anche il nome di colui [il Cavaliere di Cupido], la cui morte ora sospirate; e quando dal

virtuoso amante [Uranio] vi verrà tolto l'Impero di Trabisonda. Allora acquisterete il caro sposo, e 'l nuovo imperio. (*C. F.* 2.293)

La profezia non viene compresa da Leonilda, che non ha elementi sufficienti per decifrarne l'oscurità. Il lettore, invece, può da parte sua compiere una serie di operazioni interpretative perché ha i termini di riferimento necessari per rendere perspicue le allusioni (ad esempio, "estinguere il nome di colui la cui morte ora sospirate" vuol dire: quando Calloandro si sarà smascherato e smetterà di chiamarsi "Cavaliere di Cupido"). La duplice natura di questo messaggio, più o meno evidente per il lettore, a misura della sua attenzione, ed assolutamente oscuro per il personaggio (il narratario intradiegetico), fa comprendere come tra lettore e personaggio sia notevole il divario nella capacità di "leggere" gli avvenimenti narrati dal testo: su questa differenza si fonda il compiacimento del lettore per la sua abilità previsionale, quel piacere dovuto all'apparente magnificazione delle sue capacità interpretative, all'impressione di possedere l'assoluto dominio sul testo. Se, infatti, "la particolarità che il sistema anaforico non sia soggetto a perturbazione rappresenta un importante fattore della *leggibilità* di un enunciato" (Hamon 134), l'errore e l'equivoco dipendono proprio dalle perturbazioni che, per il personaggio (narratario delle profezie e dei racconti nel racconto) questo sistema subisce. I malintesi sono così generati dalla non corrispondenza delle anafore (rapporto previsione-evento; non fissità dei nomi e degli attributi dei personaggi, ecc.), dovuta alla conoscenza solo parziale, e diversa da personaggio a personaggio, della loro catena, e dunque alla insufficiente ridondanza di queste disseminazioni semiotiche. Il sistema della leggibilità contiene anche quello della non-leggibilità. Nel primo caso, per il lettore, serve alla coerenza del testo; nel secondo, permette l'*esistenza* del testo.

Motivazione

Può un'opera che voglia presentarsi unitaria e coerente essere demotivata?[23] Se si tratta di un testo narrativo, certamente no. La scelta da parte dell'autore si presentava piuttosto ristretta, venendo a mancare per il rifiuto dell'*historia* una possibilità di motivazione di tipo "realistico" (Tomaševskij, "La costruzione dell'intreccio" 328–33), e parimenti escludendo, per la scarsa importanza accordata al rispetto del verisimile, la più "economica" delle motivazioni, la più semplice e naturale, la meno costosa in termini semiotici (Genette, *Figure II* 68). Si pone dunque un problema di scelte sostitutive, mentre d'altra parte il privilegio accordato all'universo diegetico comporta la rinuncia, perlomeno per *Calloandro* e *Gare*, ad un continuo intervento digressivo del narratore nelle forme del "discorso", ed esclude la presenza di una mediazione interpretativa inscritta nel testo e separata dalla narrazione in quanto pregiudiziale per la compattezza del racconto.

Da parte sua, la motivazione può apparire essenzialmente in due forme: in modo puntuale, giustificando ogni singolo evento, o ciascuna microse-

quenza causa-effetto; ed in modo sequenziale, rendendo plausibile l'intero svolgimento delle peripezie, e lo scioglimento del romanzo.

Una motivazione di questo secondo tipo, che non coincida con quella realistica ("*è* successo così e non ha senso dare spiegazione") o col verisimile ("*potrebbe essere* successo così, anzi non c'è bisogno di spiegazione perché tutto è molto probabile"), deve necessariamente avere una sua propria coerenza interna, ed essere dotata nel suo insieme di significato e di referente (la natura psichica dell'uomo, le leggi biologiche, la volontà di Dio, ecc.). Indubbiamente la "Fortuna", diversamente dal puro caso (che è una non-motivazione), gode di un certo privilegio di motivazione qualora venga presentata in forma quasi personificata, e dotata di attributi (incostanza, malvagità, astuzia).[24] Tuttavia la sua azione è, nella norma, di tipo puntuale, e di portata limitata. La ripetizione continua, ad ogni evento, della funzione della Fortuna come causa può solo avere l'effetto di magnificare il senso di immotivazione. Un primo grado di strutturazione coerente degli accidenti di Fortuna è il Destino, che però riguarda i personaggi solo singolarmente, sopperendo tuttavia per qualcuno (ad esempio Calloandro) all'interiore demotivazione della condotta. La concordanza, l'intreccio, la collisione di destini, potrebbe essere, pessimisticamente, non spiegata[25] (e ciò apparirebbe in una forma a suo modo "verisimile": tutto, nella realtà, è caso o destino, e comunque inconoscibile), ma il romanzo a lieto fine non può ricorrere a tale ideologia.

Certamente la struttura più adatta per dare senso a caso, fortuna, destino, è la presenza di un disegno provvidenziale. Non si tratta di Provvidenza necessariamente cristiana (il modello senechiano e stoico non era certo sconosciuto al Seicento): per quanto più volte nominata, nel Marini pagano del *Calloandro* e delle *Gare* essa si riduce a ben poca cosa, invocata dove la "stravaganza degli accidenti" è davvero insostenibile (*C. F.* 1.376, 440, 463). Diverso è il caso degli *Scherzi*, romanzo ambientato in una guerra tra Cristiani e Musulmani, dove lo stesso tipico sistema di coincidenze avventurate svela il disegno provvidenziale, e dove dunque gli stessi classici procedimenti narrativi romanzeschi sono magnificati e risemantizzati in senso religioso, divenendo veicolo per il proposito superiore. Comunque il richiamo alla Fortuna ad ogni occasione non può portare un grande contributo di motivazione. D'altronde non v'è nessuna ragione per escludere che Marini fosse non interessato alla motivazione razionale a tutti i costi, e preferisse quella che, pur non recando nessuna giustificazione, contribuisse a fornire un'immagine di coerenza lasciando immotivate o addirittura amplificate la stravaganza e l'improbabilità. Questo tipo di motivazione, che è in effetti una pseudomotivazione, può avere una grande varietà di forme, e operare a livelli semiotici e gradi di efficacia diversissimi. Può assumere ad esempio l'apparenza di una motivazione "forte", e fingere un rapporto causa-effetto: è questo il caso della somiglianza di Calloandro e Leonilda, presagio del loro destino e condizione necessitante la loro unione (*C. F.* 2.101–2).

Altre volte non sono in gioco rapporti causali espressi come tali, e la mo-

tivazione assume la forma di un procedimento propriamente anaforico. Si può esaminare un esempio tratto dagli *Scherzi di Fortuna*, dove tali espedienti hanno una frequenza altissima: il duca Ernesto racconta a Cleonte che ha scelto di ritirarsi in romitaggio per la morte della moglie Elisa, avvenuta *verisimilmente* per annegamento dopo uno strano incidente (*N. S.* 136–39); il suo predecessore nell'eremo, poco prima di morire, gli aveva espresso la profezia che avrebbe presto ritrovato sua moglie, messaggio che Ernesto interpreta come annuncio della prossimità della sua morte; finito il racconto, e partito Cleonte, Ernesto ripensa con dolore alla perdita della moglie, ed ecco che vede, da una nave naufragata, avvicinarsi disperatamente alla riva un uomo e una donna: l'uomo annega, la donna è salvata da Ernesto: è Elisa (148–52). La sequenza, dunque, ricca di molte simmetrie (il replicato pericolo di morte per acqua; la morte dell'uomo che nuotava con lei, suo ostinato pretendente musulmano, mentre ritrova il vero e cristiano marito), ci mostra una successione di discorsi ed eventi (1: ricordo della profezia; 2: evocazione del personaggio; 3: sua apparizione), in serie evidentemente anaforica, recante una parvenza di motivazione dove la ridondanza colma l'assenza di qualsiasi rapporto causale (la profezia, del resto, è male interpretata, e il suo richiamo nella narrazione a Cleonte non è comunque motivante rispetto all'evento-apparizione). Ovviamente, tutta la vicenda va letta come atto della volontà di Dio, ma il procedimento anaforico serve comunque a stabilire una continuità altrimenti mancante e a fungere così da sostituto narrativo, più che da semplice fenomeno, di un *deus post machinam* che non può apparire nel racconto.

Altro motivo frequentissimo è il seguente: un personaggio sente occulta ammirazione o amore per un altro personaggio che in seguito si scoprirà essere (o che diventerà) suo congiunto; viceversa prova disprezzo per un parente presunto che in seguito si scoprirà non essere tale (*C. F.* 2.111; 3.12, 106, 196; *N. G.* 109). Si ha in questo modo un rapporto in ordine inverso rispetto al normale: l'effetto precede e presagisce la causa, ovvero la conoscenza dello stato delle cose. Questi occulti ed inesplicabili sentimenti possono evitare l'infrazione di interdetti (incesti, violenze verso i congiunti) o permettere gesti d'affetto altrimenti immotivati (*N. G.* 66–77).

Difficilmente però si può dare una descrizione singolarmente esaustiva del funzionamento di tali procedimenti, apparendo essi raramente isolati e più spesso arricchiti e coadiuvati da vari elementi indiziali. Essi non sono del resto vere motivazioni, ma parvenze che si accumulano, si sovrappongono, si confondono e senza giustificare peraltro la *ratio* del mondo narrato riempiono i vuoti di un'incombente discontinuità, generando un'attesa che non sarà delusa. Del resto, scrive Barthes in una pagina celebre, "tutto lascia pensare che . . . la molla dell'attività narrativa sia proprio la confusione fra consecutività e consequenzialità, in quanto ciò che viene *poi* è letto come *causato da*: il racconto sarebbe, in questo caso, un'applicazione sistematica dell'errore logico denunciato dalla scolastica *post hoc ergo propter hoc*, che

potrebbe ben essere l'emblema del Destino, di cui il racconto non è altro che la lingua . . . " (20).[26]

University of Toronto

NOTE

1 Per un quadro attento ed esauriente delle polemiche e dei giudizi sul romanzo, cfr. Mancini 1981, 65 ss. e *passim*.

2 Un panorama dettagliato degli interessi tematici e stilistici di vari autori, con riguardo particolare al valore delle prefazioni, si trova in Mancini 1981 (segnatamente, per G. A. Marini, alle pp. 79–90).

3 Di ciascuno dei suoi tre romanzi Marini produsse stesure diverse, emendando ed accrescendo i testi di partenza. Per il *Calloandro*, la prima versione, detta "sconosciuta" perché presentata come opera di Gio. Maria Indris Boemo (anagramma imperfetto del nome di Marini), tradotta dal tedesco da Giramo Bisii Romano (ancora un anagramma), fu stampata a Bracciano presso Fei nel 1640 e completata della seconda parte a Genova, da Calenzani, nel 1641. La seconda stesura, corretta in più punti, detta *Calloandro . . . smascherato* perché vi compariva il nome di Marini, uscì sempre nel 1641 a Genova dallo stesso Calenzani. Nel 1653 apparve infine a Roma, da Corvi, la terza e definitiva versione, contenente importanti innovazioni: il protagonista non tradiva più l'adorata Leonilda e diventava così un *Calloandro Fedele*. Le *Gare de' disperati*, pubblicate a Bologna da Zenero nel 1644 ebbero una nuova stesura emendata e complicata nella trama (*Le nuove gare* . . . , Genova, Guasco, 1653; stessa cosa accadde per gli *Scherzi di Fortuna a pro' dell'Innocenza* (Genova, Calenzani, 1662), rimaneggiati e ristampati nel 1666 presso lo stesso editore (*I nuovi scherzi* . . .). Per le citazioni dai testi e dalle prefazioni ci si è serviti delle edizioni elencate in bibliografia. Dal *Calloandro Fedele* e dalle *Gare* Marini stesso trasse due tragicommedie omonime, pubblicate a Genova rispettivamente da Guasco nel 1656, e da Calenzani nel 1660, su cui cfr. Conrieri 1987. Della grande fortuna dei romanzi di Marini presso il pubblico in Italia e nel resto d'Europa fa fede il numero enorme di traduzioni e ristampe: esse sono state diligentemente classificate e annotate da Mancini nei due saggi di bibliografia da lui dedicati al romanzo secentesco (1970–1 e 1975). Sulla complessa vicenda redazionale ed editoriale del *Calloandro* cfr. Raimondi (99–118) e Conrieri 1970 (ora parzialmente rifuso in Conrieri 1974). Sui significati e le implicazioni dell'opera di rifacimento dei testi da parte di Marini, cfr. Ortolani e Albani. Per l'ammirazione ed il plauso di un arguto contemporaneo, si veda il giudizio dedicato al *Calloandro* da Francesco Fulvio Frugoni nei "Quinti latrati" del suo *Cane di Diogene* (282–3).

4 Si scrivevano addirittura "antiche historie del Nuovo Mondo" (Tomasi). Significativa e polemica la posizione espressa da Luca Assarino nella premessa alla sua *Almerinda*: "emmi paruto meglio il favoleggiare sulle Historie che historiare sulle Favole".

5 Nelle stampe dei romanzi di Marini qui utilizzate, le pagine prefatorie non sono numerate. Le edizioni, con le relative sigle, sono indicate nell'elenco delle opere citate.

6 Cfr. Huet: "la verisimiglianza, che non si trova sempre nella Storia, è essenziale nel Romanzo" (6–7). Essa deve dunque coincidere, secondo la classica dottrina francese, col *dover essere*, con la misura ideale delle cose (Genette, *Figure II* 43–69). Sul problema del discredito del verisimile in Italia come portato della crisi dell'*inventio* poetica, cfr. Morpurgo Tagliabue 119–97.

7 A proposito del *Calloandro*, Frugoni rileva che i "racconti" contenuti nel romanzo "non acquistano fede col verisimile" (282).

8 Cfr. *C. Sc.*, "a' lettori": "da esso oltre il diletto tu possa anche utilmente raccogliere quale esser debba un vero amante, un vero amico, un Prencipe, un Eroe, un Cavaliere, un fedel servo".

9 Lo studio di Fantuzzi su Biondi e Brusoni e quello di Getto su "Il romanzo veneto nell'età barocca" hanno restituito l'immagine di testi narrativi in cui la trama è dispersa in serie di azioni promosse dagli spostamenti di vari eroi seguiti in narrazioni parallele. Si tratta, come è evidente, di una vistosa eredità strutturale del *romance* cavalleresco, talvolta risolta in modo maldestro con tecniche di *entralacement* piuttosto approssimative. Non sono però d'accordo con Fantuzzi sulle premesse generalizzanti del suo lavoro: i modelli e i meccanismi narrativi additati sono validi per le opere esaminate ma non sono estensibili per ragioni teoriche (lo scarso valore ermeneutico dell'uso dei *patterns* funzionali vetero-formalisti, ad esempio), tanto quanto per la varietà obbiettiva dei testi, ad altri prodotti dello stesso genere ed epoca letteraria.

10 L'ultima ristampa accertata delle *G.* si ebbe a Bracciano nel 1799. Per il *C. F.* si arriva addirittura ad un'edizione padovana del 1887 (editore Piazza; cfr. Mancini 1970–1). Il nome stesso di Calloandro assurse a dignità antonomastica, pur nel discredito e nella caricatura, per indicare il tipo dell'amante verboso e dalle passioni esagerate: si veda ad esempio la goldoniana *Vedova scaltra* (III.7); cfr. anche *Le virtuose ridicole* (III.6).

11 La trattazione dei meccanismi miranti all'unità non potrà tuttavia tener sempre distinti i due livelli della narrativa ("storia" e "racconto", o, tradizionalmente, *fabula* e intreccio). Sono infatti in gioco procedimenti che investono entrambi i piani operando in modo interdipendente. Banale è l'esempio seguente: per evitare alla voce narrante principale la discontinuità di un salto cronologico, permettendo però al racconto di iniziarsi *in medias res*, è necessario che si introducano narratori delegati e narratari opportunamente curiosi e interessati, e questa è un'operazione che riguarda la *fabula* (l'*inventio*, mentre il cambio di voce pertiene all'intreccio).

12 Intendo l'espressione "autore"-narratore nel senso usato da Chatman (55). Si identifica con essa il narratore extradiegetico: se c'è bisogno, per Chatman, di un "contesto pragmatico . . . che connetta il parlante con lui stesso" (l'autore), tale contesto è nel nostro caso proprio nei discorsi di prefazione.

13 Restano ovviamente esclusi i personaggi che appaiono nei racconti esplicativi ed analettici in genere.

14 Molto significativa per l'uso di questa tecnica è la sequenza in *C. F.* 1.263 ss.

15 Intendiamo per "racconto primo" la narrazione principale a voce del narratore extradiegetico (l'"autore"-narratore).

16 Nel *Calloandro*, l'inizio *in medias res* con integrazione a voce di personaggio-narratore è solo in *C. Sm.* e *C. F.*. Negli *Scherzi di Fortuna* l'integrazione analettica principale è solo in *N. S.*, di cui costituisce l'intero cap. 6.

17 Cfr. Genette, *Figure III*: "l'orientazione del narratore verso se stesso . . . determina una funzione con omologie spiccatissime nei confronti di quella chiamata da Jakobson, un po' impropriamente, 'funzione emotiva': è la funzione che informa sulla parte presa dal narratore, in quanto tale, alla storia da lui narrata, cioè sul rapporto tra narratore e storia: rapporto affettivo, certo, ma anche morale o intellettuale, e che può prendere la forma di una semplice testimonianza, come quando il narratore indica la fonte da cui deriva la sua narrazione, o il grado di precisione dei suoi ricordi personali, o i sentimenti risvegliati in lui da un certo episodio: abbiamo in questo caso qualcosa che potrebbe essere chiamato *funzione testimoniale* o di *attestazione*" (304).

18 Si avrebbe in questo caso un'infrazione delle norme del codice che Genette denomina "parallessi" (*Figure III* 242–4, e in relazione più specifica alla nostra tipologia, *Nuovo discorso del racconto* 66).

19 Intendo "metaracconto" come racconto *di* o *su* un racconto, discostandomi dall'uso proposto da Genette (*Figure III* 276), troppo lontano dal senso abituale del prefisso *meta* anche in narratologia (Prince 174–94). Uso invece "metadiegetico" nel senso di Genette (*Figure III* 276), cioè come "racconto *nel* racconto" ovvero racconto di secondo grado. Per la nozione di voce il riferimento è, ovviamente, ancora a Genette (*Figure III* 259–310).

20 L'applicazione all'analisi del racconto del termine retorico si deve alla Lonzi e a Maillard. Hamon, sulla loro scorta, preferisce distinguere tra "anaforici (segni che rinviano ad uno anteriore dello stesso enunciato) e cataforici (segni che rinviano ad uno ulteriore dello stesso enunciato)" (134). Preferiamo tuttavia non complicare inutilmente la terminologia e usare indistintamente "anafora". Cfr. anche Prince 212.

21 Intendo "discorso" come intervento del locutore segnalato da indizi di tipo pronominale (*io, tu*, deittici) e da certi tempi verbali (tempi dipendenti dal presente): il riferimento è a Benveniste 230 ss. e a Rousset; cfr. anche Genette *Figure II* 23–41.

22 Mancano dunque, o vi appaiono molto raramente, appelli al lettore, digressioni commentative, o addirittura, "metalessi", ed altre forme molto diffuse presso altri romanzieri; si veda a titolo d'esempio la prefazione a *La Vergine Parigina* di Frugoni. Si veda pure quanto scrive Getto, a proposito dei romanzieri veneti, sul ricorrente "affacciarsi alla ribalta dell'autore" (324–5).

23 Uso il concetto di "motivazione" nel senso tradizionale proposto da Tomaševskij ("La costruzione dell'intreccio" 326–37) e Šklovskij 287 e *passim*. Per ritornare ancora nell'ambito dell'anafora, l'uso di sogni e profezie, come espedienti per "motivare", dall'inizio o in qualsiasi punto del racconto, lo scioglimento finale, ha ovviamente origine nell'archetipo stesso del romanzo occidentale, ovvero nel romanzo ellenistico. Huet condannava l'uso che Eliodoro di Emesa ne aveva fatto nelle *Etiopiche*, parlando spregiativamente di macchine. Eliodoro, pur non usando le "macchine" per sciogliere l'intrigo, ne avrebbe inopportunamente abbondato nel resto del romanzo (24). "Motivati" in senso linguistico sono i nomi di alcuni personaggi, tanto singolarmente (Calloandro, Altobello, Stella in *C. F.*; Fidalma in *N. G.* e molti altri), quanto in coppie genetiche (Leonilda-Tigrinda, Orgoglione-Brandilone in *C. F.*) o d'amanti (Spina-Spinamante in *N. G.*) o addirittura con riferimento intertestuale (Spinalba in *C. F.*, la cui vicenda ha molte affinità con quella dell'ariostesca Fiordispina).

24 In un'operina devota dello stesso Marini, *Il caso non a caso, dove sugli accidenti humani s'impara ad intendere il linguaggio divino*, Caso e Fortuna sono entrambi personificati ("due gran personaggi") e, nella svalutazione della loro sostanzialità (a favore della Provvidenza), di fatto assimilati. Però è indubbio che nel romanzo sia la sola Fortuna a godere, tradizionalmente, di attributi figurativi (la ruota, ecc.).

25 Sull'uso giustificazionistico della fortuna, e per gli atteggiamenti fatalistici di altri romanzieri, cfr. Fantuzzi 230–1. Cfr. anche gli studi di Daniela Dalla Valle (1968 e 1970).

26 Prendendo in esame un ultimo "procedimento per l'unità", non posso dirmi d'accordo con l'Albani secondo cui "en accentuant les symetries" della trama nell'ultima stesura del *Calloandro* (ma il discorso dovrebbe farsi anche per *N. G.*) Marini otterrebbe una maggiore "unité d'action" (268). Questo tipo di simmetria è tutt'altro che favorevole all'unità d'azione in sé e per sé. A ricevere connotazioni unitarie, ma ad un livello di percezione metanarrativa di ordine superiore, è semmai il procedimento inventivo dell'autore. Bisogna ricordare infine la definizione suggestiva ma esagerata (per l'assenza, come s'è messo in luce, di molte caratteristiche primarie) di "roman classique" proposta da Gardair.

OPERE CITATE

Albani, Hélène. "Evolution de thèmes et de structures dans l'oeuvre romanesque de G. A. Marini". *Revue des études italiennes* 15 (1969): 258–78.

Assarino, Luca. *L'Almerinda*. Venezia: Sarzina, 1640.

Barthes, Roland. "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti". *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani, 1969.

Benveniste, Émile. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore, 1971.

Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche, 1981.

Conrieri, Davide. "Il Calloandro Fedele di Giovan Ambrosio Marini". *Giornale storico della letteratura italiana* 147 (1970): 260–91.

———. "Il romanzo ligure nell'età barocca". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia* 3.4.3 (1974): 925–1139.
———. "La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini". *Sul romanzo secentesco*. Ed. Gino Rizzo. Galatina: Congedo, 1987. 29–100.
Dalla Valle, Daniela. "Il tema della fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca". *Italica* 44 (1968): 180–208.
———. *La frattura. Studi sul barocco letterario francese*. Ravenna: Longo, 1970.
Fantuzzi, Marco. *Meccanismi narrativi del romanzo barocco*. Padova: Antenore, 1975.
Frugoni, Francesco Fulvio. *Il Cane di Diogene*. Venezia: Bosio, 1689.
———. *La Vergine Parigina*. Venezia: Combi e la Nou, 1669.
Gardair, Jean Michel. "Trois romans baroques italiennes". *Revue des études italiennes* 13 (1967): 105–47.
Genette, Gerard. *Figure II*. Torino: Einaudi, 1972.
———. *Figure III*. Torino: Einaudi, 1976.
———. *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1987.
Getto, Giovanni. *Barocco in prosa e in poesia*. Milano: Rizzoli, 1969.
Hamon, Philip. *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Parma-Lucca: Pratiche, 1977.
Huet, Pierre Daniel. *Trattato sull'origine dei romanzi*. Torino: Einaudi, 1977.
Lonzi, Lidia. "Anaphore et récit". *Communications* 17 (1970): 133–42.
Maillard, M. "Anaphore et cataphores". *Communications* 19 (1972): 93–104.
Mancini, Albert N. *Romanzi e romanzieri del Seicento*. Napoli: S.E.N., 1981.
———. "Il romanzo nel Seicento. Saggio di bibliografia". *Studi Secenteschi* 11 (1970): 205–74; 12 (1971): 443–98.
———. "Il romanzo italiano del Seicento. Saggio di bibliografia delle traduzioni in lingua straniera". *Studi Secenteschi* 16 (1975): 183–217.
Manzini, Giovan Battista. *Il Cretideo*. Bologna: Ferroni, 1637.
Marini, Giovan Ambrosio. *Il Calloandro di Gio. Maria Indris Boemo traslato di tedesco in italiano da Giramo Bisii Romano* (= *C. Sc.*). Venezia: Turrini, 1641.
———. *Il Calloandro, altra volta di Gio. Maria Indris Boemo: hora Gio. Ambrosio Marini smascherato* (= *C. Sm.*). Venezia: Turrini, 1652.
———. *Il Calloandro Fedele* (= *C. F.*). Roma: Corvi, 1653.
———. *Le gare de' disperati* (= *G.*). Venezia: Turrini, 1652.
———. *Le nuove gare de' disperati* (= *N. G.*). Genova: Vincenti, 1665.
———. *Scherzi di fortuna a pro' dell'innocenza* (= *S.*). Genova: Calenzani, 1662.
———. *Nuovi scherzi di fortuna a pro' dell'innocenza* (= *N. S.*). Venezia: Conzatti, 1678.
———. *Il caso non a caso, dove sugli accidenti humani s'impara ad intendere il linguaggio divino*. Genova: Calenzani, 1650.
Morpurgo Tagliabue, Guido. "Aristotelismo e barocco". *Retorica e barocco*. Ed. E. Castelli. Roma: Bocca, 1954. 119–96.
Ortolani, Donata. "Gio. Ambrogio de' Marini". *Rassegna della letteratura italiana* 73 (1969): 402–20.
Prince, Gerald. *Narratologia*. Parma: Pratiche, 1984.
Raimondi, Ezio. *Anatomie secentesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.
Rousset, Jean. "La prima persona del romanzo". *Strumenti critici* 6 (1972): 259–74.
Šklovskij, Victor Borisovic. *Teoria della prosa*. Torino: Einaudi, 1976.
Tomaševskij, Boris. "La costruzione dell'intreccio". *I formalisti russi*. Ed. Tz. Todorov. Torino: Einaudi, 1968. 326–37.
———. *Teoria della letteratura*. Milano: Feltrinelli, 1978.
Tomasi, Tomaso. *La Spinalba. Antica historia del Nuovo Mondo*. Venezia: Valvasense, 1647.

Italian Canadiana

Italian Canadiana, the official journal of the Centre for Italian Canadian Studies of the Department of Italian Studies, University of Toronto, is devoted to research on cultural and social aspects of the Italian community in Canada. The journal, published annually, includes articles and reviews in English, French and Italian.

Editor

Julius A. Molinaro

All subscription enquiries and business correspondence should be addressed to:

Michael Lettieri, Business Manager
Department of Italian Studies
Erindale College
Mississauga, Ontario
Canada L5L 1C6

Subscription Rates:

Regular: Cdn. $10.00 *Institutions:* Cdn. $13.00
(Overseas, add $3.00 for mailing and handling)
Sustaining: Cdn. $25.00

Please make your cheque or money order payable to *Italian Canadiana*.

All enquiries concerning manuscripts should be sent to:

Julius A. Molinaro
Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Centre for Italian Canadian Studies
Department of Italian Studies
University of Toronto

Grazia Sotis

L'universo sinestetico di Giuseppe Bonaviri

In una lettera a Giuseppe Bonaviri, Italo Calvino acclama *La divina foresta* come "qualcosa di finalmente nuovo nella nostra letteratura d'oggi, qualcosa di pensato e nello stesso tempo pieno di libera invenzione, tutto poetico e sofferto, con un rapporto vero con la natura e i luoghi . . . " ("Lettere" 252).

Le parole d'elogio di Calvino non andrebbero viste solo in luce di questo romanzo, ma estese anche agli altri lavori di Bonaviri che si propongono come un crescendo letterario e linguistico. Lo scrittore di Mineo evade dalle restrizioni di una lingua per crearne un'altra "che non è nel dizionario della letteratura". Bonaviri cerca, per dirla come Calvino in altro contesto (*The Uses of Literature* 19), un linguaggio sempre diverso per creare una letteratura dell'inconscio che si manifesta nei sogni, nei lapsus, in associazioni improvvise; il suo diventa un linguaggio metaforico tradotto attraverso una tecnica letteraria che è tipica soprattutto della poesia, la sinestesia.

Quest'ultima è una fusione di percezioni provenienti da due o più diverse sfere sensoriali. Secondo Wellek e Warren (83) essa diventa espressione stilizzata di un atteggiamento estetico-metafisico verso la vita. Di riscontro, per Richards (97) la sinestesia evita un conflitto di impulsi non sopprimendoli, ma dando loro libero sfogo. Essa è armonia, sostiene la mente, non divide l'ego in due ma diventa espressione di un uno. A differenza di Wellek e Warren, come sottolineano Winsatt e Brooks (617), per Richards il termine ha una connotazione più psicologica che metafisica.

Storicamente parlando la sinestesia, da un punto di vista sia metafisico che psicologico, è una caratteristica del periodo barocco, di quello romantico e di alcune correnti letterarie moderne quali il Simbolismo, il Surrealismo, il Futurismo e una nuova forma di Sperimentalismo. Essa viene proposta come un attacco ai periodi razionalisti alla ricerca del chiaro e del preciso, piuttosto che delle 'corrispondenze' e delle 'analogie' (Wellek e Warren 83).

Come puntualizzato da Wellek e Warren (83), T.S. Eliot fin dai suoi primi scritti insiste su una visione inclusiva del poeta tale da riepilogare, o forse meglio conservare, gli strati della storia della razza, di mantenere aperta una comunione con la propria fanciullezza e con quella della stessa razza. Nel 1932 Eliot parla, in modo particolare, dell'immaginazione uditiva del poeta. Inoltre, riferendosi al movimento simbolista, accenna a una psiche primitiva in cui la mente pre-logica persiste nell'uomo civile, ma essa si manifesta solo attraverso il poeta (84). I personaggi di Bonaviri diventano un tramite fra noi e la realtà così percepita dallo stesso autore. Essi, più che descritti, sono

presentati come immagini 'eidetiche', cioè come percezioni di una realtà puramente mentale. Secondo Erich Jaensch, questa capacità di rappresentazione è sintomatica dell'artista che riesce a integrare il percettibile con il concettuale (Wellek e Warren 83). Così facendo lo scrittore ritiene, sviluppandola, una caratteristica arcaica della razza: lui sente e vede perfino i suoi pensieri.

L'ambiente e i personaggi dei romanzi di Bonaviri appartengono alla Mineo dei suoi ricordi ed essa diventa il punto di riferimento del vasto universo dello scrittore siciliano che, attraverso gli usi e le credenze della gente del suo paese, va alla ricerca di un significato recondito della vita, di una verità che si manifesta in tutta la sua crudezza esistenziale. La componente fiabesca, mitica, folklorica di cui sono impregnati i suoi lavori nascondono e riscattano al tempo stesso la realtà da una dura ed inevitabile legge della fragilità della condizione biologica.

I poeti delle opere di Bonaviri sono portavoci di un'antica verità. Gli uccelli de *La divina foresta* formano una scuola, "furono chiamati quelli della scuola del carrubo" e si diceva che, "considerando vano il linguaggio del mondo", ricercavano "i principi del reale" (86). Le parole perdono il loro significato al punto che quando uno di loro parla è necessario che gli altri stiano in grande silenzio "perché la sua voce si sperdeva in mille fonemi che la verzura della roccia rendeva meno comprensibile" (87).

Anche la scrittura con i suoi segni si svuota di significato e viene così sostituita da segni (parole) che "venivano incisi con dei ghirigori" (*La divina foresta* 110), o dai colori come nel caso di Abinzoar de *L'isola amorosa* alla ricerca dell'amato:

> Scalfì virgulti e incrinò . . . i sassi per leggervi i sentimenti che Tycho, segretamente per lei, vi aveva elencato con colori, come il verdazzurro, ridotti all'appena visibile di puntolini e cerchietti. (129)

La verità dello zio Michele (il vecchio gufo) non era tanto conoscere "l'eclisse o i moti che regolano il firmamento, perché in ciò non c'era conoscenza . . . ma la verità . . . dentro noi stessi" (*La divina foresta* 90).

Solo il canto purissimo degli uccelli, riusciva a comunicare con tutto ciò che era circostante. Apomeo, l'io poetico bonaviriano, attraverso il suono pareva "perire nella sua sostanza per trapassare in quella illimite armonia" (89) di comunione con gli altri. Un grillo per curare Apomeo in preda ai suoi "furori" (per la scomparsa del suo amico e mentore Gufo e della sua amata Toina) ricorre alla "musica che, secondo lui, affina i sensi e alleggerisce dai fumi accumulativisi" (122).

La malattia e l'irrequietezza del volatile si manifestano con un volo iperbolico irregolare che disegna, scrivendo possiamo noi aggiungere, nel vuoto il suo stato d'animo:

> estendendo il mio pensiero alla luce del giorno, agli spazi esistenti . . . ai momenti di beatitudine passati con la mia compagna, proprio là dove c'era una insufficienza

di rapporti e di cose che mi avviavano verso l'empietà . . . . Una mattina in preda ai miei furori uscii gracchiando lugubremente. Calai nell'aria in un irregolare viavai di giravolte . . . . (97)

Apomeo prima di diventare un avvoltoio era stato una pianta e prima ancora solo pensiero che vorticava nello spazio cosmico. Un forte desiderio di oggettivarsi ha fatto sì che ci sia stata una unione di nascita, fuori dal caos, verso una definizione coloristica ambientale da un luogo "d'un giallo sereno e diffuso" a una "plaga azzurra" in uno "stato di materia rossa" (19). Un divenire questo metamorfico che definisce il tempo e che dà una dimensione storica agli eventi. Altrove i colori diventano una luce fluida, densa, corposa: "Le notti erano più strane . . . fatte di fiumane di luce grigia . . . " (*La divina foresta* 146). Infatti, nella rappresentazione teatrale che conclude *Dolcissimo*, la gente, avendo intrapreso un lungo viaggio, stava dimenticando i colori, il latte bianco che, per via del lungo peregrinare nel "giallo delle terre" (131), non aveva più presente indicando una perdita di memoria di un certo tipo di realtà che verrà obliata inesorabilmente nel flusso di questo cammino. Il colore, come il suono, ha una funzione evocatrice, di reminiscenza del passato: "Quel color rosa pallido della luna mi fa tornare, con la memoria, indietro negli anni" (*Il dormiveglia* 132). Il colore agisce come una sintesi dei tempi, un recupero del passato; in questo caso in particolare, è il ricordo di Zaid, una fanciulla amata dal poeta da giovane.

Quindi anche la metamorfosi del colore agisce come un flusso temporale evidenziando il divenire della realtà: "Ci piaceva incontrarci su un carrubo che di giorno in giorno modificava la sua forma in un vasto prodursi di fronde e foglie" (*La divina foresta* 61).

In *Incominciamento*, una raccolta di poesie, Bonaviri parla dei poeti analfabeti che si riunivano sull'altopiano dove c'era il masso della poesia e dove si rinnovava il mito delle religioni del sottosuolo. Questi poetastri pensavano di subire gli influssi delle forze energetiche geologiche . . . e pensavano alla caducità della vita, caducità che viene poeticamente trasfigurata con una colorazione proteiforme. Nella poesia "I Poeti" lo scorrere della giornata viene rappresentato in una metamorfosi ambientale per via del sole che, durante il suo tragitto, stabilisce varianti coloristiche derivanti dallo stesso comun denominatore, il rosso, trasformando—trasmutando—pittoricamente "in rubini i brulli sassi"; le "lumachelle in vampa"; i poeti in "cremisi . . . aedi"; il cotogno in viola (31). Troos, ne *L'isola amorosa*, analizza e riduce il tempo in colore: il tempo-oliva, tempo-zafferano, tempo-blu, a secondo delle situazioni, definendo un tipo di conoscenza intuitiva e primitiva, un po' come il fiutare degli animali:

Fiuta in questo senso . . . . Non sentite questo odore rossigno? Meglio quest'altro aroma azzurro . . . . Gerim ci diceva come fosse facile in contingenze impreviste trasportare dall'occhio all'olfatto i fluttuanti atti della mente, ma io seguivo Ormazd che, in groppa al cammello, con in mano dei sassi, mandava quei lampeggiamenti

sullo zodiaco . . . . Il segmento celeste si dipingeva, per archi convessi e susseguenti tempuscoli, di minuti traboccanti colori sotto lo sguardo del rimatore proteso a suscitare il viso della figlia nel vuoto. (*L'isola amorosa* 38–9)

Non solo il colore riempie il vuoto e definisce la dimensione temporale, ma anche l'odore. I romanzi di Bonaviri sono impregnati di aromi; erbe aromatiche, profumi di ogni sorta riempiono l'aria e gli stessi profumi trasportano l'essenza coloristica di ciascuno. Il narrare così procede di colori in profumi, e viceversa, creando una realtà trasfigurata e rarefatta, le cui pulsazioni di sistole e diastole biologica e cosmica sono avvertite solo se acuiamo i nostri sensi, soprattutto olfattivi, visivi, uditivi per percepire una realtà che vive anche al di fuori di noi stessi (Apomeo, per esempio, diventa spettatore del suo pensiero, quest'ultimo si esplica fuori della sua parvenza di uccello alla quale era giunto attraverso un processo di metempsicosi) e che ci unisce intellettivamente tutti, persone, piante, animali, sassi, in un universo dove vige l'idea di un

Dio primordiale, Gran Nucleo Ossessivo che formava il mondo attraverso relazioni, prospetti geometrici, ma in fondo con una tecnica ripetitiva e ossessiva come è la nascita del pensiero. La localizzazione della nostra memoria è in un Dio arcaico. (*Il dormiveglia* 35)

Il mondo poetico di Bonaviri con la sua componente fantastica fatta di colori, profumi e suoni riscatta la coscienza esistenzialista dell'immortalità vista come un qualcosa di inutile; di qui l'invocazione da parte del poeta Ormazd de *L'isola amorosa* alla condizione e dimensione umana dell'uomo: invocazione alla morte-Tartaro e al tempo. Ormazd aveva raggiunto la sua immortalità in "un'atmosfera quando i corpi subiscono le radiazioni dell'oblio" (66), attraverso un flusso e riflusso di cinabri, topazi, pietre lunari, lapislazzuli, in un momento in cui i sensi vengono "affinati". Abinzoar, figlia ritrovata del poeta, dopo essersi

unti mani e collo con pasta di hennè . . . riusciva a percepire nella risucchiata sera aromi di pistilli, minuzzoli di materia e mutazioni dei violetti sassi di ossidiane;

ed il padre

di là dalle agate e dai quarzi si amplificava sulle arboree distese sognanti, e sulle acquatili, trasfondendosi nel mabul e, in cuor quieto, nell'orbita del mondo. Fu allora che, in forza dunque del raggiunto vuoto intermundio, chiese ed ottenne l'immortalità. La quale sentì impenetrabile e immensa. (67)

Ormazd diventa immortale acuendo i suoi sensi e permutandoli poi in memorie perdute. Così facendo "scambia e fonde l'udito con la vista e l'olfatto con il tatto e, arso dalla pena della caducità delle cose, attorno a sé coglie i ritmi essenziali" (179).

Lui creava e vedeva morire ciò che creava ingigantendo così la sua immortalità che vedeva "in una combinazione di suoni, di colori e in traslate unità di coscienza nel vuoto . . . " (182).

Quindi imparare ad auscultare il proprio io, innanzitutto, è ciò che permette un affinamento dei sensi che ci porta ad una comunione intuitiva e sinestetica, possiamo noi aggiungere, con l'universo. Precedentemente Abu si era lamentato

> dell'assenza di rumori, ma Troos lo rinfrancava dicendogli che, essendo i nostri sensi rozzi, non potevamo, aldilà della luminosità delle cale visibili, percepire . . . come una goccia in più aspetti si unisse ad altra goccia, o si scindesse in mille altre piccolissime in un gran numero di tremori solari. (44–5)

Abu infatti non era abituato a percepire luoghi e colori. È il suono ad introdurre un livello di percezione, di conoscenza, più sottile. Ne *La divina foresta* Apomeo afferma che di Irrumino, nome dell'ape sua amica, " . . . ricordavo non il suono . . . ma una piccolissima traiettoria di colori . . . . Mi arrivava un mormorio . . . e non so se era musica o tintinnio strano" (43).

Precedentemente aveva constatato che "niente si sentiva. D'attorno veniva l'eco del mio beccare, e forse il torrente aveva fermato il suo fuggevole corso" (50). È questa una descrizione del vuoto come assenza di suoni per cui forse anche quei rumori che lo raggiungevano da Mineo erano solo illusioni. Bisogna arrivare al mondo di *Dolcissimo* per una percezione del suono.

Con la componente fiabesca e fantascientifica, Bonaviri crea e camuffa un universo come proiezione degli inganni della mente umana. Ne *La divina foresta*, come per Cooper del *Dormiveglia*, il viaggio finale sulla luna, vista come ultima meta, rivela un nulla spaventoso. Precedentemente, come sottolineato da Michele Cataudella a proposito di *Notti sull'altura*,

> il viaggio alla ricerca è un viaggio nei mutamenti . . . . la paura della morte è esorcizzata, la morte infatti non è che un evento di mutamenti e una spazializzazione delle particelle del nostro spirito che investono uomini, animali, piante, sassi ed anzi sono gli stessi mutamenti, come estrema utopia, che, superando le rigide frontiere dei regni della natura, offrono la grande consolazione. (347)

Ora, mentre per Cooper la soluzione rimane il suicidio, ad Apomeo i suoi amici, un picchio e un usignolo, che hanno perseverato nella loro ricerca, propongono un'alternativa al nulla con un tocco magico:

> Il picchio batteva sempre. Uguale. Non si stancava. Giù, veniva quella nuvola, ed era latte candido misto a ricotte, caci profumati, frammenti di piccole uova imburrate e zuccaro, plasma ionizzato e impalpabile materia lunare. Ero così distratto da quella inaspettata soluzione da non pensare a niente. Ero bagnato da quella pioggia di acque odorose . . . . (154)

La luna con i suoi doni, come quelli dell'albero della cuccagna, riscatta il senso di vuoto così come Anficrate de *La divina foresta* che per "sminuire

negli ospiti il senso dell'ignoto deliziava l'aria con spandimenti di nepitella, cassia ed erba nagarmotha" (53).

Nel mondo di *Dolcissimo* il suono è fondamentale perché riempiendo l'aria dà un senso di vita, di conoscenza. Il poeta

> prendeva la chitarra di eucalipto . . . ritoccava la chitarra di rosa per abbinarne le vibrazioni. I vecchi sopperivano lo spazio visivo con quello uditivo . . . accrescendo l'acutezza dei sensi di quei vecchi, li faceva diventare forze del caos iniziale. (54–5)

Il suono opera una funzione orfica ed evoca oscure soggezioni: "L'acustico è come un mare che ci avviluppa, e quando è armonico ci culla in suoni cornuti e sospirosi" (114).

Il suono prende forma (cornuto da corno), diventa corpo (sospiroso) di conchiglia: il suono è emesso da un corno di conchiglia marina. Qui Bonaviri, come del resto altrove, ha operato una metamorfosi poetica dell'acustico creando una visione più ampia e ricca di immagini sensoriali, riuscendo ad inglobare il percettibile e il concettuale. Anche la chitarra di *Dolcissimo* subisce una metamorfosi arborea, da eucalipto diventa di rosa, nella sua propulsione sonora spande odore e colore. Questi ultimi si trasmettono ai vecchi dando così loro un senso della vita. Ne *Il dormiveglia*, il suonare di Cooper sulla luna era stato trasferito da una banda di oscillazioni acustiche in quelle visive, trasformando lo "stridio del corno in veri mazzi di fiori elettromagnetici di color rosso" (153).

La legge di sopravvivenza dei vecchi zebulonesi è valida anche per Cooper il quale, nonostante le sue peregrinazioni terrestri ed extraterrestri, sottostà alla stessa legge biologica. Lui aveva due demoni, uno la madre sentita dentro come "lo zirlare di un uccello canterino, zigolo che gli permetteva di spaziare dovunque con la mente"; l'altro, Mefistofele (quest'ultimo ricorda tanto quello goethiano!) che gli fa sentire che tutto è inutile e instabile e che "aldilà della morte, cioè della vita, ogni cosa è puro immaginare, senza scopo o Dio" (*Il dormiveglia* 201).

La risultanza sinestetica in Bonaviri è raggiunta quando lo scrittore viene sopraffatto da una realtà complessa tale da invadere i campi delle altre sfere sensoriali per una visione di sintesi inclusiva, come era già avvenuto per "odor rossigno" e "aroma azzurro" (*L'isola amorosa* 39). Il seguente esempio testimonia il passaggio da un senso all'altro e il tentativo di definire una realtà nella sua natura proteiforme che l'autore cerca di contenere:

> Per minime scabrosità di polveri coralline contenutevi, il sapore pare fosse tra il mieloso, il fior d'arancio sfumante in zibetto, l'agro-dolce, il ficoso e, come si dice? in odor di cannella. Il vero miracolo innestatorio fu il lul-daghelì . . . che poteva essere considerato un riuscito miscuglio di circa venti qualità di frutta. Ovale verso il piccolo, mutava subito d'aspetto presentandosi ora esagonale, ora bozzuto nonché lanceolato, in certi punti liscissimo come velluto. (*Dolcissimo* 11)

Un termine come "ficoso", per esempio, testimonia l'atteggiamento di Bonaviri proteso verso una ricerca dell'espressione immediata, e, non sempre

trovandola, se la crea dando origine a un linguaggio che non rifugge da coniazioni di stampo dantesco, come risulta dai seguenti verbi: "irrumare" dal nome dell'ape, Irrumino (*La divina foresta*), "inluna," "inerbarsi," "ingrottirsi," "interrestrito" (*Dolcissimo*) ed altre. Inoltre la presenza di parole arabe, facenti tuttavia parte del bagaglio linguistico culturale del suo paese, testimonia il desiderio di allontanarsi dalla restrizione di una lingua comune, come pure l'uso di vocaboli derivati dalla scienza in generale. O, in sintesi, per dirla con Manganelli:

> Nella fonicità di questa prosa si avverte una strana antica vocazione a linguaggi consumati, cioè restituiti alla loro qualità di aria pronunciabile: sibili greci, gutturali e favolose modulazioni arabe, rapidi splendori latini . . . . (8)

A ciò va tuttavia aggiunto il *background* medico dello scrittore, che, secondo Calvino, è motivo "di regressione nel passato della storia della medicina, verso una filosofia dominata dalla classificazione degli umori e delle virtù delle pietre" (Introduzione 3).

In *Dolcissimo* la vita della gente di Zebulonia è "arborea" ed oggi, essendo stato sconvolto il loro ordine esterno, per via della siccità, ne risulta che anche il "ritmo del tempo interiore" si è guastato

> mancando il senso del futuro che allarga la spazializzazione corporea per cui il presente si conglutinava in sé . . . . In assenza del futuro, quella schiera non ebbe più distanza infinita da se stessa, non credette nei figli, né nei fiori olezzanti . . . . (72)

Come ne *L'isola amorosa*, il profumo dei fiori, come del resto i suoni, riempie il vuoto stabilendo una dimensione temporale interiore, senza di esso il presente diventa "conglutinato" causando uno squilibrio mentale così come era avvenuto ad Alqama. (Il padre per guarire la ragazza le portava nidi di capinere e di cardelli). La ragazza trova la forza di vita solo nel mondo aromatico della sua casa ricca di spezie di ogni tipo. La trasformazione ambientale agisce sulla psiche dell'individuo. Il mutamento dello spazio olfattivo e visivo, cioè l'assenza di ventate odorose, sonore e colorate per via della siccità che ha generato un'aria calda e infuocata, porta ad una stasi, a una mancanza di moto e di vita, e quindi di speranza nel futuro; di qui forse la disperazione dei vecchi zebulonesi e di alcuni suicidi, e il motivo della preservazione dell'ambiente ne *L'isola amorosa* (114–5) dove la pena terribile inflitta ai due che tagliavano gli alberi disturbando così un certo equilibrio naturale è la mutilazione degli organi sensoriali. Questo tipo di pena è capitale in quanto senza i sensi non si può avere una conoscenza di ciò che ci circonda.

Cataudella ha giustamente affermato che nei romanzi di Bonaviri "i colori e odori hanno in vero la funzione di congregare le forze della conoscenza" (345). Ma a questi due si possono aggiungere i suoni che, articolati nella vasta gamma di strumenti musicali, diventano non solo un mezzo di conoscenza ma anche un modo di comunicare:

Delle bambine . . . suonarono con trombette e tamburi, un melodrammatico brano negro . . . . Le donne americane, sentite in lontananza le figlie, per richiamarle suonarono sassofoni e bombardini. (*Il dormiveglia* 23)

Dante nel *Paradiso* giunge alla visione finale dopo aver affinato le sue qualità sensoriali: Dio gli si manifesta intuitivamente in una luminosità abbagliante. L'immortalità che Bonaviri propone come alternativa al nulla fa leva sulla fantasia, sul fantastico che porta il lettore ad accettare una luminosità diafana emessa dai corpi, ottenuta attraverso un'estensione dei colori (profumi, suoni) in una propagazione di atomi e pulviscolo atmosferico.

Loyola University, Rome Center

OPERE CITATE

Bonaviri, Giuseppe. *La divina foresta*. Milano: Rizzoli, 1969.
_____. *L'isola amorosa*. Milano: Rizzoli, 1973.
_____. *Notti sull'altura*. Milano: Rizzoli, 1978.
_____. *Dolcissimo*. Milano: Rizzoli, 1978.
_____. *Incominciamento*. Palermo: Sellerio, 1983.
_____. *Il dormiveglia*. Milano: Mondadori, 1988.
Calvino, Italo. "Lettere di E. Vittorini e I. Calvino a G. Bonaviri". *Forum Italicum* (ottobre 1988): 249–52.
_____. Introduzione. In Bonaviri. *Notti sull'altura*.
_____. *The Uses of Literature*. Trans. Patrick Creagh. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986.
Cataudella, Michele. "Unità tematica e materialismo nel romanzo di Bonaviri". *Letteratura Italiana Contemporanea* 9 (agosto 1983): 341–9.
Manganelli, Giorgio. Introduzione. In Bonaviri. *La divina foresta*.
Richards, A. *The Principles of Literary Criticism*. London: Harcourt, Brace & Co., 1930.
Wellek, René e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970 (third edition).
Wimsatt, William K. e Cleanth Brooks. *Literary Criticism*. Chicago & London: The U of Chicago P, 1978.

Motto di spirito e potere eversivo di Chichibio

Ada Testaferri

La quarta novella della VI giornata del *Decameron* illustra, come le altre dello stesso giorno, la forza del motto di spirito:

> Chichibio, cuoco di Currado Gianfigliazzi, con presta parola a sua salute l'ira di Currado volge in riso, e sé campa dalla mala ventura minacciatagli da Currado. (391)

In questa abituale presentazione dell'argomento della novella, Boccaccio coglie alcune delle più importanti caratteristiche del motto di spirito, vale a dire: il suo essere un *fenomeno verbale*, il suo essere *improvviso* e, infine, la sua capacità di *risolvere* una situazione difficile. Questa definizione del motto di spirito, seppure indirettamente dataci dal Boccaccio, non si differenzia troppo dalla teoria freudiana del *Witz* in generale e del motto di spirito in particolare. Freud parla specialmente di "incongruità" e "soluzione" quali caratteristiche del *Witz* e queste vengono ancora oggi attribuite al motto di spirito in genere sia dagli odierni psicanalisti che dai linguisti.

Nel presente studio ci proponiamo di analizzare la quarta novella alla luce delle varie teorie concernenti il comico in generale e soprattutto il motto di spirito, visto quest'ultimo come una manifestazione particolare del comico. Il nostro scopo è quello di ottenere una lettura della quarta novella che punti sulla sua specificità di essere una novella-motto e, fatto questo, chiarisca il significato di questa scelta da parte del Boccaccio e la funzione che la novella svolge in seno al *Decameron*.

Storicamente la ricerca sul comico si è articolata in maniera bipolare e il comico è stato visto o come fenomeno eminentemente psicologico o come fenomeno sostanzialmente artistico. Nel *Filebo* di Platone si parla di una mescolanza di dolore e piacere come elementi inerenti tanto al tragico quanto al comico, o più propriamente al "ridicolo". Nel dialogo platonico dunque la tendenza è di considerare il riso come prodotto di una situazione psicologica particolare: il soggetto generante il senso del ridicolo, e quindi il riso, provoca tale effetto in altri grazie al suo comportamento verbale o gestuale improntato a una nozione enfiata di sé. Il dislivello tra questo sproporzionato senso di sé e la realtà provoca il riso in chi osserva o ascolta. Aristotele, invece, vede nel comico un fenomeno tipicamente artistico che è propriamente inerente alla commedia; dato che la commedia nello studio dei generi è da lui vista come imitazione di ciò che è "basso", il filosofo definisce il

comico come "difetto" o "bruttezza" da cui, però, non si genera né dolore, né distruzione. Nella latinità Cicerone riprende sostanzialmente la definizione aristotelica, ma, interessandosi del comico all'interno del discorso epidittico, concentra la sua analisi sul rapporto tra oratore e pubblico, vale a dire tra emittente dell'espressione comica e ricevente. Cicerone raccomanda una certa prudenza; operata infatti una disgiunzione netta tra soggetto e oggetto del riso, Cicerone suggerisce all'oratore di non eccedere e di rispettare i sentimenti degli ascoltatori affinché, invece del riso, non ne provochi l'ira. Implicitamente, quindi, Cicerone fa riferimento alla co-presenza di una possibile carica di ostilità e di aggressività connesse generalmente al manifestarsi sia del comico che del riso. Nell'analisi data da Cicerone è inoltre importante la relazione tra senso di "attesa" e "sorpresa" a cui faranno riferimento anche studi più recenti. Il riso sarebbe infatti generato se, aspettandoci una cosa, ce ne viene detta un'altra. Tra gli antichi ricordiamo infine Quintiliano che riprende Cicerone, ma insiste nell'importanza dell'emittente quale generatore intenzionale del comico. Il comico è visto, sotto l'influenza di Aristotele, visto sostanzialmente come "basso", ma esso è ottenuto, secondo Quintiliano, tramite un effetto di distorsione di ciò che è "alto e nobile", prodotto però intenzionalmente dall'oratore.

Queste definizioni del comico circolavano più o meno liberamente ai tempi del Boccaccio, né grandi progressi vennero fatti in proposito da chi s'interessò al fenomeno del comico nei secoli successivi. Si deve pertanto arrivare a Freud perché l'indirizzo bipolare dato alla speculazione sul comico dai classici si risolva completamente. Infatti Freud è il primo a operare la fusione tra linguaggio umoristico e linguaggio onirico dando così un nuovo indirizzo alla ricerca sul comico. Il suo libro sul *Witz* rimane, ancora oggi, uno degli studi più completi in materia. Tuttavia un primo legame tra "incongruità" e riso era stato stabilito già agli inizi dell'Ottocento da un critico letterario, William Hazlitt, che coglieva anche un'altra caratteristica tipica del *Witz*, e cioè la sua "discontinuità" (Suls 40). Più recentemente Arthur Koestler parla di bisociazione improvvisa di un evento mentale con due matrici incompatibili; similmente il linguista Greimas definisce la barzelletta una specie di mini-racconto letterario capace di portare al "livello della coscienza le variazioni delle isotopie del discorso, variazioni che nello stesso tempo si finge di dissimulare mediante la presenza del termine connettivo" (85). Questa presenza bi-isotopica darebbe pertanto luogo a una divaricazione ovvero a una selezione diversa di classemi. Infine anche Cesare Segre parla a sua volta di "rottura apparente, dopo la quale (riso o sorriso compreso) il discorso precedente può essere riannodato" (169). Alla luce di questi pareri, siamo dunque in grado di stabilire che il motto di spirito consiste in una bisociazione logica o verbale che si articola in una dissociazione prima e in una successiva associazione di opposti e che genera, nella maggior parte dei casi, il riso.

Cerchiamo ora di stabilire come questo processo dissociativo-associativo possa manifestarsi attraverso il linguaggio. Alla base di questo processo

dissociativo-associativo c'è, come abbiamo potuto vedere, la forte tendenza all'ambiguità vista come una delle proprietà inerenti al linguaggio stesso. Shultz e Pilon hanno riscontrato quattro fenomeni di ambiguità: a) di tipo lessicale; b) di tipo fonologico; c) della struttura di superficie; d) della struttura profonda (731). Ma perché si abbia il riso queste ambiguità, insite nel linguaggio stesso, devono essere messe in rilievo da un'intenzionalità cosciente nell'atto di produrle e da una disponibilità, seppure inconscia, a capirle. Ci si chiede pertanto quali possano essere le spinte di carattere psicologico che producono il motto di spirito, giocando appunto su queste possibili ambiguità del linguaggio. Koestler, rifacendosi a Freud, parla di "aggressività e ansietà"; al contrario Nerhard suggerisce che, perché la reazione spiritosa si verifichi, bisogna che il soggetto si senta a suo agio, cioè in un ambiente privo di minacce. La maggior parte degli studi contemporanei accoglie senza riserve la teoria freudiana. A nostro avviso, tuttavia, l'affermazione di Nerhard non è priva d'importanza. Mentre Koestler, come Freud, si concentra soprattutto sullo studio del movente interno al motto di spirito, Nerhard si riferisce specialmente alla sua possibile ricezione; questa viene effettuata in modo positivo dal ricevente solo se, appunto, quest'ultimo si trova a proprio agio per poter ridere o sorridere. Tuttavia nella teoria freudiana del *Witz* è previsto per prima cosa un certo dosaggio di "aggressività" che, ovviamente, si manifesterà in gradazioni appropriate ai singoli casi e, secondariamente, "il riso" stesso viene visto come momento conciliatore che libera sia dall'ostilità repressa che da altre possibili inibizioni.

Suls ha elaborato un modello cognitivo che ci sembra soddisfacente e che mette in evidenza l'importanza del fattore "sorpresa" come dato praticamente essenziale al verificarsi del motto di spirito (o della battuta spiritosa):

1. Story set up.

2. Prediction.

3. Is it ending as predicted?

4. YES = no surprise, no laughter / NO = surprise.

5. Find rule that makes ending following from preceding material.

6. Is the rule found?

7. YES = laughter / NO = puzzlement.

La cosiddetta "resa" del motto di spirito o della barzelletta dipenderebbe infatti dal buon dosaggio tra un primo momento, in cui le aspettative del

ricevente sono in un certo senso frustrate dalla presenza dell'imprevedibile, e un secondo momento, in cui invece il ricevente riesce a riannodare la divergenza isotopica e a risolvere quindi l'ambiguità. Il modello cognitivo di Suls, inoltre, illustra molto chiaramente il verificarsi del fenomeno di divaricazione isotopica di cui parla Greimas e anzi fissa i luoghi della dissociazione e della successiva associazione come momenti ben definiti del processo cognitivo che, tra l'altro, non si effettua sia se manca la dissociazione isotopica (cioè se l'emittente e il ricevente seguono uno stesso canale isotopico), sia se, generato il gioco bi-isotopico, questo non viene percepito come tale dal ricevente, che non sarà quindi in grado di "capire" la battuta.

Infine, essendo il motto di spirito un fenomeno esclusivamente verbale (anche se spesso la comunicazione gestuale può esservi accoppiata), vediamo di studiarlo come possibile fenomeno narrativo. Romana Rutelli propone senz'altro di applicare al *Witz* le stesse tecniche di studio che modellano la narrazione, in quanto anche le battute spiritose più ridotte, nello studio sul *Witz* fatto da Freud, sono incorporate in un testo narrativo, cioè è Freud stesso che le racconta. Anche per il Segre l'elemento narrativo è importante ed egli traccia una tipologia strutturale della comunicazione spiritosa comparando la barzelletta all'arguzia o motto di spirito, comparando cioè una forma di *humour* piuttosto popolare e spesso orale a una forma più elaborata e scritta. Secondo Segre l'arguzia o motto di spirito deve assolutamente essere inglobata nel testo. Questo sarà più ampio nell'arguzia che nella barzelletta: non solo, ma nell'arguzia o nel motto di spirito sarà praticamente impossibile sostituire alcun elemento del testo, cosa invece possibile in molte barzellette. Per la barzelletta, Segre accetta la struttura ternaria proposta da Marfurt (*Einleitung*, *Dramatisierung*, *Pointe*), mentre sostiene che l'arguzia e il motto di spirito presentano invece una struttura monoblocco (Segre 170). Diversamente da Segre, Romana Rutelli propone per il motto di spirito una struttura a nostro avviso più soddisfacente e che si articola in due fasi: *narrazione-rappresentazione*. Greimas stesso del resto riconosce lo schema bifasico come tratto formale costante del genere storiella o barzelletta (85). Lo schema proposto dalla Rutelli (205) è infatti perfettamente sovrapponibile alla quarta novella della VI giornata del *Decameron* che, a questo punto del nostro studio, passiamo ad analizzare alla luce delle varie teorie presentate.

Per praticità, suddividiamo la novella in tre scene o sequenze:

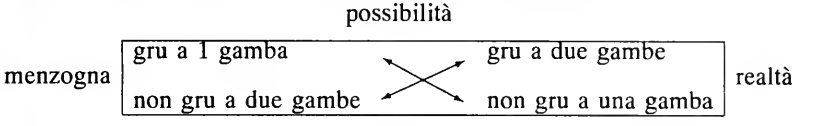
1. sequenza iniziale: a) presentazione dei personaggi; b) caccia e cattura della gru; c) cottura della gru; d) Chichibio spicca la coscia e la dà a Brunetta (prima infrazione);
2. sequenza mediana: e) presentazione della gru a tavola; f) domande di Currado; g) risposta di Chichibio (seconda infrazione); h) minaccia di Currado;
3. sequenza finale: i) viaggio e ricerca delle gru; l) rinvenimento delle gru; m) reazione di Currado; n) motto di spirito (terza infrazione); o) conciliazione.

Ci concentreremo soprattutto sulla sequenza finale, dato che è in essa che si verifica la risposta spiritosa di Chichibio. Lo schema bifasico è presente come narrazione quando nella novella si descrive la partenza mattutina dei due viaggiatori; tanto è vero che questa sezione contiene a sua volta una drammatizzazione implicita e resa perciò con il discorso indiretto: "e comandò che i cavalli gli fosser menati; e fatto montar Chichibio sopra un ronzino . . . " (392). Si passa poi alla fase della vera e propria rappresentazione con il discorso diretto ("Tosto vedremo chi avrà iersera mentito, o tu o io"), a cui fa seguito una lunga narrazione e quindi, di nuovo, una rappresentazione in forma di discorso diretto: "Assai bene, potete, messer, vedere che iersera vi dissi il vero, che le gru non hanno se non una coscia e un piè, se voi guardate a quelle che colà stanno" (392). D'ora in poi la rappresentazione viene privilegiata, essendo il dialogo, cioè la riproduzione dello scambio orale, la forma necessaria all'inverarsi del motto. A questo punto della novella però sono stati compiuti alcuni passi essenziali alla costruzione e ricezione del motto e vale a dire, riferendosi allo schema cognitivo di Suls, si sono già verificate nel testo la *preparazione* (*Story set up*), *l'aspettativa* di Currado e del lettore (*Prediction*), cioè che Chichibio verrà smentito alla vista delle gru, e infine la *sorpresa*, ovvero il ritrovamento di gru a una gamba. Chichibio funge da emittente e Currado da destinatario. La carica aggressiva, descritta da Freud, dovrebbe rivelarsi in questo punto del testo, dato che il motto di spirito si manifesta attraverso un'infrazione o violenza, per lo più di carattere linguistico. Infatti Chichibio sostiene quanto già detto la sera avanti (sequenza mediana: g) e ripete cioè un'infrazione di tipo sia ontologico che linguistico, alterando la definizione propria di "gru".

Freud ci ha suggerito alcuni degli oggetti dell'aggressività: la ragione, il giudizio critico, il sesso e la repressione in genere; egli specifica inoltre nella classificazione dell'umorismo tendenzioso che vi sono delle storielle che egli definisce "scettiche", il cui scopo è non tanto di attaccare una persona o un'istituzione, quanto la sicurezza stessa della nostra conoscenza, una delle nostre proprietà speculative (161). A nostro avviso è proprio il modello del motto di spirito "scettico" quello che caratterizza la novella quarta della VI giornata del *Decameron*. L'infrazione è presente nella novella in questione, prima nelle azioni (prima infrazione, sequenza iniziale: d), poi nel linguaggio (seconda infrazione, sequenza intermedia: g). D'ora in poi si stabiliscono due tipi di verità, quella di Currado: gru = bipede, e quella di Chichibio: gru = monopede. L'infrazione di Chichibio è quindi, a questo punto del racconto, un'infrazione di carattere solo ontologico. Si stabilisce con l'oggetto gru un referente plausibile (bipede) e uno impossibile (gru monopede), donde lo scontro tra i detentori di teorie opposte che richiede una prova: "io il voglio veder domattina e sarò contento" (392). Al mattino successivo il fenomeno bisociativo si verifica non solo nel linguaggio, ma anche nell'esperienza visiva, quindi a livello di conoscenza empirica. Infatti i due uomini vedono, in un primo momento, una gru a una gamba (si ha cioè la

verifica dell'impossibile), poi, grazie all'intervento di Currado, si stabilisce la plausibilità (gru a due gambe). Segue infine l'operazione di scarto tra le due verità postulate, operata rapidamente da Chichibio che ricorre al motto di spirito. Nel formulare questo, Chichibio segue fedelmente questo schema: associazione-dissociazione-associazione. Esso è reperibile perfettamente nella manifestazione di superficie del linguaggio: "Messer sì" (accettazione) "ma voi non gridaste *ho ho* a quella di iersera" (negazione) "ché se gridato aveste, ella avrebbe così l'altra coscia e l'altro piè fuor mandata, come hanno fatto queste" (accettazione) (393). Il momento difficile, con la sua carica aggressiva che caratterizza il motto di spirito, specialmente di tipo scettico, è rilevato nella narrazione-descrizione che precede il motto stesso: "Chichibio quasi sbigottito, non sapendo egli stesso donde venisse . . . " (393). Tuttavia l'incrocio delle due verità, scontro terrificante, è superato tramite il motto che opera un effetto di *humour* a carattere terapeutico-conciliante: "A Currado piacque tanto questa risposta che tutta la sua ira si convertì in riso" (393). Nel ricorrere alla risposta spiritosa, Chichibio compie in realtà una terza infrazione (sequenza finale: n) la cui natura è alquanto complessa. Quest'infrazione è sostanzialmente di carattere logico. Chichibio trasforma in logico un atto illogico, ossia quello di gridare "*ho, ho*" ad una gru cotta. Sul piano del discorso, questo dislocamento della logica si manifesta con la presenza di pronomi relativi ("quella") e personali ("ella"), di aggettivi indefiniti ("l'altra", "l'altro" e infine "queste") che sono tutti referenti anaforici che collegano il presente al passato ("iersera"), e che mettono in relazione questo testo al co-testo precedente. Anche questa risposta di Chichibio giunge nuovamente inattesa, dando luogo all'effetto di "sorpresa" (vedi sopra), ma, al tempo stesso, essa si riallaccia al co-testo precedente, permettendo sia a Currado che al lettore di scoprire la regola che collega l'evento attuale con il precedente e, sempre seguendo lo schema cognitivo di Suls, generando il riso. Vediamo tuttavia di analizzare ulteriormente la resa di questa risposta: essa si contrappone non solo alla logica ma anche alla sicurezza ontologica di Currado, vale a dire è un motto di spirito "scettico". Non bisogna perdere di vista infatti che la gru riveste un ruolo importante in tutta la novella, dato che essa funge da attante-oggetto e rappresenta un valore desiderabile, tanto è vero che Currado se ne impossessa andando a caccia; essa, inoltre, è "grossa e giovane" (391), quindi buona da figurare in una cena di un certo tenore. La gru è percepita come oggetto-valore anche da Brunetta, la serva, che vuole averne assolutamente un pezzo. Questo valore della gru come bene di scambio viene in effetti stabilito proprio nel dialogo tra Brunetta e Chichibio: "se tu non la mi dai, tu non avrai mai da me cosa che ti piaccia" (391), la cui inferenza sessuale è fin troppo ovvia. In seguito, la gru viene presentata *mutila* a tavola dove siedono alcuni ospiti forestieri. Currado si meraviglia e si turba alla spiegazione data da Chichibio. La gru, quindi, è anche per Currado un oggetto-valore che si riferisce alla qualità del suo *status* ("vita cavalleresca tenendo" 391) ed essa, perciò, avrebbe dovuto fargli fare buona figura con gli

ospiti. Infine anche per Chichibio la gru è un oggetto-valore; esso appartiene apertamente all'ordine socio-economico del denaro e del potere: a) scambio della coscia per la donna; b) furto ai danni del padrone. Tuttavia, nello scontro tra Currado e Chichibio il valore socio-economico rivestito dall'oggetto gru viene oltremodo caricato dall'aggiunta d'un ulteriore valore qualificante: *gru a due gambe* vs *gru a una gamba*, e l'asserzione di Chichibio postula una realtà *altra* e certo non nota a Currado. L'opposizione qualificante aggiunta al lessema gru dà quindi luogo a un sistema di rapporti nuovo che preferiamo rappresentare ricorrendo allo schema del *carrè semiotique*:



Non è tanto al potere socio-economico che Chichibio mira (anche se è poi vero che si appropria indebitamente di una coscia della gru), quanto alla rottura d'un sistema ontologico dato e inflessibile, rappresentato nel *carrè semiotique* dalla relazione d'implicazione di destra (cioè gru a due gambe). A Chichibio preme invece di stabilire una relazione tra contrari (gru a una gamba e anche gru a due gambe), che è infatti rappresentativa d'una visione della realtà in chiave possibilistica.

Muscetta ha fatto riferimento all'influenza, per quanto indiretta, di Occam sul Boccaccio ed anche Eco, parlando del tardo medioevo, segnala in esso la presenza d'una ricerca di moduli d'ordine nuovi, che rappresentino più da vicino la nuova classe mercantile incapace di riconoscersi in quell'ordine universale che aveva impostato concettualmente l'opera di Dante e prodotto l'estetica tomista. Nella quarta novella si assiste proprio a questo rifiuto d'un modello ideologico improntato alla concezione di un ordine universale, vale a dire al fatto che la gru, essendo un uccello, sia unicamente e in tutte le occasioni un bipede. Il portatore della nuova ideologia è Chichibio, descritto nel testo come uno che viene da un altro luogo (è veneziano) e soprattutto come uomo nuovo (è detto infatti "nuovo bergolo"). Currado, invece, è rappresentato come notabile della città e come detentore del potere socio-economico. Come padrone e notabile, infatti, Currado s'impadronisce dell'oggetto-valore gru, tramite l'esercizio signorile della caccia, ma Chichibio trasforma subito questo oggetto, prima cuocendolo (il che gli era permesso), poi presentandolo privo d'una coscia (il che non gli era permesso) e, infine, trasformandolo in un simbolo portatore d'una nuova *Weltanschauung*, cosa che in un primo momento era sembrata un'assurdità. La risposta di Chichibio in forma di motto di spirito significa dunque molto di più che un semplice espediente tra l'ingenuo e lo spiritoso per far accettare un furto senza confessarlo e chiederne perdono al padrone. L'avvento del nuovo modo di pensare è riflesso nel testo proprio da Currado, che, ridendo, si apre alla nuova concezione della realtà ed accetta con liberalità la risposta di Chichibio. Il potere della parola è certo

uno dei temi base del *Decameron*. Tramite il genere della novella-motto il Boccaccio sottolinea questo potere illustrandone l'effetto eversivo, la carica rivoluzionaria capace di rigenerare, proprio grazie all'effetto liberatore-conciliatore del riso, una visione ormai irrigidita della realtà che, pur restando ancorata al suo passato, cerca di aprirsi ai valori nuovi dell'umanesimo imminente, e, soprattutto, alle necessità e al pragmatismo mercantilista della nuova borghesia.

York University

OPERE CITATE

Aristotele. *Dell'arte poetica*. Ed. C. Gavalotti. Milano: Mondadori, 1974.

Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Ed. C. Segre. Milano: Mursia, 1984.

Cicerone, Marco Tullio. *Opere retoriche*. Ed. G. Norcio. Torino: Utet, 1976.

Eco, Umberto. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano: Fabbri-Bompiani-Sonzogno, 1970.

Fornari, Franco, ed. *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*. Firenze: Sansoni, 1982.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Tr. James Stachey. Harmondsworth: Pelican Books, 1983.

Greimas, Algirdas J. *Semantica strutturale*. Milano: Rizzoli, 1968.

Hazlitt, W. Carew. *Lectures on the English Comic Writers*. London: Taylor e Hessey, 1819.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. New York: Macmillan, 1964.

Marfut, I. Bernard. *Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlischen Textsorten-Bestimmung*. Tübingen: Niemeyer, 1977.

Muscetta, Carlo. *Giovanni Boccaccio*. Bari: Laterza, 1974.

Nehardt, F.K. Goeran. "Operationalization of Incongruity in Humour Research: A Critique and Suggestions". In Chapman, Tony e Hugh Foot eds. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. London: Wiley, 1976.

Plato. *Philebus*. Tr. J.C.B. Gosling. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Quintiliano, Marco Fabio. *L'istituzione oratoria*. Ed. R. Faranda e P. Pecchiura. Torino: Utet, 1979.

Rutelli, Romana. "Messa in scena e struttura bifasica del Witz". In Fornari, Franco: 189–214.

Segre, Cesare. "Il Witz e la pragmatica del testo". In Fornari, Franco: 165–88.

Shultz, T.R. and R. Pilon. "Development of the ability to detect linguistic ambiguity." *Child Development* 44 (1973): 728–33.

Suls, Jerry. "Cognitive Processes in Humour Appreciation". In *Handbook of Humour Research*. Eds. Paul E. McGhee e Jeffrey H. Goldstein. 2 vols. New York: Springer-Verlag, 1983: 1.39–57.

Renaissance Italian Short Stories and the *Imprese*

Mauda Bregoli-Russo

The first part of tale no. 41 of Masuccio Salernitano's *Novellino* recounts the story of a married lady and a French knight who fall in love. The knight, named Filippo, is in the retinue of Renato Duca d'Angiò, and when the Duke must suddenly return to France, the relationship between Filippo and his lady undergoes a crisis. Filippo promises that he will remain faithful and that he will return; however, he quickly forgets his promises when he becomes involved in another amorous affair in France. The lady feels spurned and abandoned but, being wise and cautious, she does not complain. Instead, she sends the knight a ring crowned with a fake diamond and inscribed with the words "Lama Zabatani" (Hebrew or Aramaic for "Why hast thou forsaken me?").

Filippo ponders the meaning of the words but cannot decipher them, nor are the other knights able to explain the strange ring and its inscription. Only the Duke, who is equal to the lady in intellect and wisdom, is able to decode the "cipher," which amounts to a veritable device, the meaning of which is "Tell me, false lover, why did you abandon me?".

The ring and its inscription do indeed constitute a device and the structure of the tale, as described above, is that of an *Impresa*,[1] a very original one, and one worthy of attention. Not only does it appear in a tale, which glorifies the intellect of the woman who invented it, but it also couples a tridimensional object and a verbal inscription or motto, whereas other *Imprese* simply consist of a bidimensional figure and a motto. Moreover, the individuals involved in this *Impresa* are clearly outlined in the tale and distinct in their roles: the inventor of the device (an intelligent woman), the addressee (the knight), and the interpreter (the Duke).

We find that a motif similar to the one which occurs in Masuccio's novella under examination appears also in the *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), by María De Zayas y Sotomayor, in the tale entitled "La Burlada Aminta y Venganza del Honor." However, an even closer and more complete parallel to this particular motif is found in Chapter 24, Book 2, of *Pantagruel*, written by François Rabelais in 1532. In *Pantagruel*, Chapters 23–4 relate the call for Pantagruel to return to his homeland to defend the Amaurotes against the invading Dipsodes, for his father has been transported to Fairyland. The same chapters also tell of Panurge's solution of the riddle of the ring which a forlorn Parisian lady had sent to Pantagruel, her unfaithful lover:

But I can see nothing, nor do I believe that there is anything else in it than the ring. Let us, therefore, look upon it. Which when they had done, they found this in Hebrew written within, Lama sabachthani; whereupon they called Epistemon, and asked him what that meant? To which he answered, that they were Hebrew words, signifying, Wherefore hast thou forsaken me? Upon that Panurge suddenly replied. I know the mistery. Do you see this diamond? It is a false one. This, then, is the exposition of that which the lady means, Diamant faux, that is, false lover, why hast thou forsaken me? Which interpretation Pantagruel presently understood, and withal remembering, that at his departure he had not bid the lady farewell, he was very sorry, and would fain have returned to Paris, to make his peace with her. But Epistemon put him in mind of Aeneas's departure from Dido, and the saying of Heraclitus of Tarentum, That, the ship being at anchor, when need requireth, we must cut the cable rather than lose time about untying of it,—and that he should lay aside all other thoughts, to succour the city of his nativity, which was then in danger. (24.369–70)

The parallel between Chapter 24 of Rabelais's *Pantagruel* and tale 41 by Masuccio Salernitano is therefore based upon 1) the same motif of an inscription in Hebrew (Aramaic); and 2) the same manner of deciphering the whole, carried out in Rabelais by Panurge, and in Masuccio Salernitano by the Duke.

In addition, scattered throughout this long segment of *Pantagruel*, are references and allusions relating to Italy and to the Italian manner of concealing secret letters and mysterious sentences within other forms of writing. In Chapter 24, for instance, mention is made of a Messer Francesco di Nanto, a Tuscan, who wrote on how to read letters which are not apparent or visible:

Then he said to Pantagruel, Master, by the virtue of God, I cannot tell what to do or say in it. For, to know whether there be anything written upon this or no, I have made use of a good part of that which Master Francisco di Nanto, the Tuscan, sets down, who had written the manner of reading letters that do not appear. (24.369)

In short, the whole of Chapter 24 of *Pantagruel*, interspersed as it is with the proverbs and sayings of Erasmus, illustrates Rabelais's particular inclination for mottos, proverbs, and sayings. Chapters 18–20 of *Pantagruel* are also noticeably concerned with signs and symbols; Panurge, in fact, challenges the sage Thaumartes to a debate on signs.

But how can the historical transmission of the *topos* of the ring with the fake diamond be explained? Naturally, the connection and therefore the possibility of literary transmission between Masuccio Salernitano's tale and the episode in Rabelais's *Pantagruel* appears to be more direct and cogent than that between Masuccio and María De Zayas y Sotomayor. A modern critic of Rabelais, Screech, has mentioned Masuccio Salernitano as the source for Chapter 24 of *Pantagruel*, even though in his book he erroneously transcribes Masuccio as Masaccio:

Rabelais would doubtless have been surprised that men of good will, not mere Sorbonagres, could have seen in this good tale, retold from the Italian Masaccio, proof of hidden atheism! (97)

It is known that both authors, François Rabelais and María De Zayas y Sotomayor, spent some time in Italy. But while Rabelais's Italian stay is proven by historical documents, the presence in Italy of María De Zayas y Sotomayor is open to some doubt, although she had occasion to read or listen to short stories by such Italian authors as Masuccio Salernitano, Matteo Bandello, Giovanni Sabadino Degli Arienti, and others.

While it is certainly possible that the Spanish writer read Masuccio Salernitano's *Novellino*, another possible source for the topos in her writings may be Rabelais. However, a third possibility exists for the transmission of the motif of the fake ring and the Hebrew inscription: that is, through books on *Imprese* and emblems.

In the course of the research carried out for the present study, an enlightening reference to this *topos* was discovered in the dialogue *Dell'Imprese* by Scipione Bargagli (1594), a copy of which is located at Chicago's Newberry Library. Bargagli's dialogue is, in reality, a learned conversation between Attonito Intronato, Mister Ippolito Augustini, and Bellisario Bolgarini. Attonito, who as an Intronato academician shows prompt and sharp wit, was asked to distinguish between an *Impresa* and a cipher; in other words, he was asked to be a good cipher breaker:

> Am I a good decipherer? . . . Atto. (Attonito) 'If he cared at all to understand anything about this light subject it could be said, among other things, that some of these ciphers require that the voice be separate from the figure of the Impresa and that through words the quality of it may be magnified, and that through the combination of the two the whole (hidden) concept be clear. Similar is the one born of a fake diamond surrounded by the words 'Why did you forsake me?' because in splitting the word diamante his wicked quality is uncovered: *Di' amante falso, perché mi hai abbandonata?* (Bargagli 93)

This quotation illustrates the importance which vocal inflection can play in revealing the true meaning of an *Impresa*. It is clear, therefore, that neither the oral element nor the oral tradition can be neglected nor minimized in studies on *Imprese*.

Furthermore, what is known about the theory and history of *Imprese* shows that the use of Hebrew (Aramaic) in mottos is far from unusual. Luca Contile, for instance, a late sixteenth-century theoretician of *Imprese*, continues the work of Gerolamo Ruscelli and Scipione Bargagli in his *Ragionamento . . . sopra la proprietà delle Imprese* (1574), in which he draws a distinction between *Imprese* and other similar genres, such as insignia, armour, uniforms, liveries, emblems, ornaments, backs of medals, ciphers, and hieroglyphics (c. 27 a). In speaking of the features of the motto, Contile states his preference for the Hebrew language (c. 32 a). Within this perspective, the *Impresa* which occurs in tale no. 41 by Masuccio Salernitano and in Chapter 24 of Rabelais's *Pantagruel*, because it contains a diamond as a figure and a motto inscribed in Hebrew, falls within the series of perfect *Imprese*. In

addition, the importance of the vocal element in this *Impresa* of the fake diamond endows it with a peculiar original character.

As in ciphers, a genre cognate with *Imprese*, it is the voice, or oral element, which often reveals the full significance of an *Impresa*. One has only to recall *Impresa* no. 27 by Isabella d'Este Gonzaga, which contains the motto *Tutte le sette dei nemici vinte* [All the sects of the enemies defeated]. *Impresa* no. 66 by Arsiccio Intronato also comes to mind, the meaning of which is *Se santa sei* [If you are saint]. Another example is found in the work by Pietro Martire Scardova of Reggio, the title of which, *Impresa 8 troppo*, signifies "Amo Ottavia troppo." In these *Imprese*, as in the *Impresa* of the fake diamond ring, the essence of the meaning is best conveyed orally: the *Impresa* could not exist without the human voice, which holds the key to the *quid*.

In light of this data, the work of Masuccio Salernitano and François Rabelais may be viewed from a different perspective and in a new light. Chapter 24 of *Pantagruel*, for instance, has always received negative criticism both in past centuries as well as by modern critics, like Screech. The latter states, for example:

> Not all the chapters present us with this kind of jig-puzzle of meaning to put together. Time has left many as clear now as they were then, though changes of taste have led some to see blasphemy in such an episode as the ring with its false diamond (*diamant faux*) and its inscription LAMAH HAZABTHANI. (96–7)

In a similarly negative vein, in *Jugement et observations sur la vie et les Oeuvres . . . de F. Rabelais* (1699), François Bernier wrote:

> . . . que la profanation d'un mot Hebreu, si venerable a cause de celui qui l'a prononcé en mourant . . . me paroit un des endroits le plus detestables du Roman . . . (277–8)

[The profanation of a Hebrew word, so sacred because of the person who pronounced it on his death bed . . . appears to me to make [Chapter 24] one of the most despicable parts in the whole novel.]

However, if we look at the *Imprese* as an interdisciplinary genre (rather than a separate, though parallel one) which, through the orality factor, can exert influence upon and enter into other genres: short story, drama, and lyric poetry, we are then able to modify the judgments made by literary critics on various authors of the Renaissance. In the case of Chapter 24 of Rabelais's *Pantagruel*, for example, we no longer need to feel horrified at the use of sacred Hebrew words in the motto and the alliance of these words with the *topos* of the fake diamond, when we view the whole construct within the rules relating to the theory of the *Imprese*. Nor do we need to seek further explanations for the transmission of the topos from Masuccio Salernitano's Italy to François Rabelais's France to María De Zayas y Sotomayor's Spain,

because what needs to be taken into consideration in the question of historical transmission is the orality factor. The same orality which allowed the transmission of the motif of the fake diamond in France and Spain is the constitutive element of the homonymous *Impresa*, according to the evidence provided by Scipione Bargagli in his *Imprese* in 1594.

University of Illinois

NOTES

1 An *Impresa* is a device in which a dynamic relationship exists between figure and words (motto).

WORKS CITED

Bargagli, Scipione. *Dell'Imprese*. Venezia: Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594.

Bernier, François. *Jugement et observations sur la vie et les Oeuvres . . . de F. Rabelais*. Paris: L. D'Houry, 1699.

Contile, Luca. *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle Imprese con le particolari degli Academici Affidati et con le Interpretazioni et Croniche*. Pavia: Presso G. Bartoli, 1574.

Masuccio Salernitano. *Il Novellino*. Ed. Salvatore Nigro. Bari: Laterza, 1975 (rpt.).

Rabelais, François. *The Complete Works of Doctor François Rabelais . . . the Whole Faithfully Rendered Into English by Sir Thomas Urquhart and Peter Motteux, with annotations by Duchat, Ozell and others*. 2 vols. London: John Lane The Bodley Head LTD., 1933.

Screech, M. A. *Rabelais*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1979.

Sotomayor, María De Zayas. "La Burlada Aminta y Venganza Del Honor." *Novelas Amorosas, y ejemplares*. Zaragoça: Hospital Real De N. Señora De Gracia, 1637.

DANTE'S DIVINE COMEDY
A TELEVISUAL COMMENTARY

Written by Amilcare A. Iannucci

University of Toronto

Using manuscript illuminations and other visual material, the programmes in this video series provide a thematic and structural overview of Dante's great epic poem of sin, purgation, and salvation.

Now available:

Vulcan's Net: Passion and Punishment (*Inferno* 5)	22 minutes
Dante's Ulysses and the Homeric Tradition (*Inferno* 26)	30 minutes

In preparation:

Dante's Universe and the Structure of the *Divine Comedy*

The programmes may be rented or purchased with an English or an Italian sound-track. For more information, write or call:

Media Centre Distribution
University of Toronto
121 St. George Street
Toronto, Ontario, M5S 1A1

Tel. (416) 978–6049
FAX (416) 978–7705

Strategie retoriche ne *La Storia dell'Accademia degli Arcadi* del Crescimbeni

Anna Celsi Gaspari

La Storia dell'Accademia degli Arcadi, pubblicata a Londra nel 1804, consiste di cinque storie dell'Accademia scritte dal Crescimbeni tra il 1712 e il 1727, delle quali sono rilevanti, sia in assoluto che ai fini della nostra indagine, la prima del 1712 e la terza del 1719, anche conosciuta come *Ristretto dell'Istoria della Celebre Adunanza degli Arcadi*.[1] L'opera è di notevole interesse poiché, pur appartenendo a periodi differenti e presupponendo diversi destinatari, la sua struttura retorica persegue un identico fine: quello di affermare la funzione istituzionale e centralizzata dell'Arcadia. Poiché il *Ristretto* del 1719 è una riscrittura della *Storia* del 1712 con aggiunte e approfondimenti di chiara impostazione ideologica, è necessario domandarsi la ragione di tali rielaborazioni, e tentare di individuare la presenza di eventuali elementi comuni. A tale scopo ci varremo delle teorie formulate da Hayden White, il quale si propone di identificare le componenti strutturali condivise da tutte le teorie e filosofie della storia. La scelta di tale metodo formale di analisi non è casuale: lo studioso americano costruisce infatti una teoria tropologica dell'opera storica le cui premesse, per sua esplicita ammissione, vanno ricercate nelle intuizioni di Giambattista Vico, contemporaneo di Crescimbeni, e ci pare che l'accostamento del primo all'autore che ci siamo proposti di trattare sia stimolante in un contesto critico-storico. Inoltre, per quanto riguarda l'aspetto più propriamente letterario, White trae dagli studi di Northrop Frye gli elementi per una metodologia fra le più moderne e di redditizia applicazione. Egli parte dalla constatazione che nelle scienze sociali, diversamente da quanto avviene in quelle naturali, non si è mai giunti a stabilire consensualmente quali siano i fattori costitutivi di un metodo da ritenere universalmente valido per una rappresentazione obiettiva della realtà; ne consegue che è possibile strutturare e quindi interpretare la stessa serie di avvenimenti in modi sostanzialmente diversi.

Una verifica immediata di simile convincimento è offerta dallo stesso Crescimbeni, il quale, nel riportare nel *Ristretto* gli eventi relativi allo scisma del 1711, afferma che tale controversia ebbe grande risonanza poiché ne circolarono varie relazioni di stampo chiaramente settario. Egli attribuisce invece imparzialità al suo resoconto della rottura, in quanto riferirebbe gli avvenimenti secondo i documenti originali esistenti nell'archivio dell'Accademia

(69). In realtà, non si può considerare oggettivo neppure tale resoconto, giacché risulta subito evidente che il Crescimbeni si propone di sminuire il ruolo svolto dal Gravina all'interno dell'Accademia escludendolo prima dal novero dei fondatori (6), poi attribuendogli la funzione di mero traduttore e non già di compilatore delle leggi dell'Arcadia (54), e infine evitando di indicarlo quale responsabile della scissione dell'Accademia (25–6). Tali omissioni non possono passare inosservate dal momento che dei quattordici fondatori dell'Accademia i due personaggi veramente rappresentativi sono proprio il Gravina e il Crescimbeni. Il Gravina, inoltre, occupava già un posto di rilievo per i suoi scritti giuridici, critici e teorici, e di conseguenza la sua esclusione dal numero dei membri fondatori non può essere considerata una semplice dimenticanza, ma assume un significato ben preciso, e rappresenta una delle costanti ideologiche che ci proponiamo di portare alla luce con l'ausilio del metodo teorizzato da White in *Metahistory* e in *Tropics of Discourse*, analizzando le strategie retoriche adottate dal Crescimbeni.

Secondo questa teoria lo stile storiografico deriva da una combinazione di tre elementi che corrispondono a tre distinte attività di interpretazione: estetica, nella scelta della strutturazione, epistemologica, per quanto riguarda il paradigma di spiegazione, e infine morale, in relazione all'implicazione ideologica (White, *Tropics* 69–70).

Il primo dei modi di articolazione in base ai quali ottenere un risultato delucidatore è la spiegazione secondo quello che White definisce *emplotment* (White, *Metahistory* 7). Per attribuire significato e coerenza alla loro rappresentazione, i fatti storici vengono ordinati secondo la struttura di *mythoi* già culturalmente definiti secondo la tradizione letteraria occidentale. White sceglie i quattro modi d'invenzione di spunto aristotelico codificati da Frye in *Anatomia della critica*, ovvero *romance*, satira, commedia e tragedia.

Il *romance* è il dramma del trionfo del bene sul male, della virtù sul vizio, della luce sulle tenebre, della trascendenza dell'uomo sul mondo in cui è stato imprigionato dalla caduta. La satira implica il riconoscimento della limitatezza delle capacità umane; è un dramma dominato dalla comprensione del fatto che l'uomo è un prigioniero del mondo, piuttosto che il suo padrone, e che in fondo egli è incapace di superare la morte. La tragedia comporta, da parte degli uomini, la rassegnazione ad accettare il mondo in cui vivono, o meglio, a sottomettersi all'inevitabilità delle leggi che lo governano. La commedia, infine, è una forma di riconciliazione degli uomini tra loro e nella società in cui vivono. È l'ordine logico che viene ristabilito dopo il superamento degli ostacoli che costituiscono il motivo dell'azione drammatica (White, *Metahistory* 8–11).

Da quanto appena affermato, risulterà evidente che la *Storia dell'Arcadia* è stata strutturata proprio secondo l'ultimo di questi modi d'invenzione, cioè l'archetipo della commedia, in quanto, a un livello macroscopico, la strutturazione comica è immediatamente riconoscibile in relazione all'opera di rinnovamento culturale promossa dall'Arcadia, che, come il Crescimbeni

evidenzia, costituisce lo scopo principale dell'Accademia. Gli Arcadi, che inizialmente avrebbero mantenuto segreto tale fine per evitare di compromettere l'esito dell'"impresa", ben presto riuscirono nel loro intento di riportare la prosa e la poesia italiane alla passata grandezza, estirpando "ogni barbarie" e continuando a estendere la loro influenza (52–3).

La struttura della commedia viene rispettata anche a livello microscopico, ovvero interno all'Accademia, con la risoluzione delle tensioni provocate dallo scisma del 1711 tra i seguaci del Gravina e quelli del Crescimbeni, e dalla mancanza di una sede stabile. In quanto alla scissione interna si è già osservato che il Crescimbeni evita di menzionare il Gravina quale autore dello scisma e si limita a riferire che la rottura va attribuita a un piccolo gruppo che illegittimamente pretese di rappresentare l'intera Accademia. Anche se la polemica ebbe grande risonanza e giunse a livelli tali da rendere inevitabile il ricorso all'autorità giudiziaria, i "ribelli" non riuscirono a raccogliere consensi, e, nel 1714, vistisi costretti a rinunziare alla lite, assunsero il nome di Accademia Quirina (69–73). Questo ridimensionamento delle aspirazioni del gruppo capeggiato dal Gravina a rappresentare l'Accademia va interpretato come prova d'essere di due componenti descritte da Frye e riprese da White: il superamento delle avversità e la riconciliazione umana. Identica considerazione si può estendere alle vicissitudini connesse alla mancanza di una sede stabile di riunione, sulla quale il Crescimbeni ritorna con maggiore frequenza, sia nella *Storia* del 1712 che nel *Ristretto* del 1719; un argomento cui dedica anche le due ultime storie della raccolta. Il fatto che la questione della sede venga trattata con tanta dovizia di particolari, e quindi privilegiata nella trattazione rispetto a quella ben più grave della scissione, dimostra che la strategia retorica perseguita dal Crescimbeni è volta a minimizzare la rottura ed equiparare quella che era una questione di fondo a un problema secondario quale poteva essere la scelta di un luogo di riunione.

L'interpretazione degli avvenimenti operata dallo storico, e che White definisce spiegazione secondo l'argomento formale, è alla base del secondo tipo di strategie impiegate per ottenere un effetto esplicativo e formerà l'immediato proseguimento della nostra analisi. Si tratta della spiegazione degli eventi mediante la costruzione di un argomento nomologico-deduttivo che chiarisca perché essi si siano sviluppati in un certo modo. Secondo un'affermazione di White, fondata sulla teoria di Stephen Pepper, una spiegazione storica può seguire quattro teorie: quella formalistica, che identifica gli elementi del campo e ne stabilisce l'unicità specificandone la classe, il genere e gli attributi particolari; quella organicistica che pone in evidenza il *telos* dell'intero processo storico evitando la ricerca di nessi di relazione causale che, sotto forma di leggi universali e invariabili, sottendano la serie di eventi presa in considerazione; quella meccanicistica, secondo la quale invece gli atti degli agenti vengono intesi come manifestazione di cause extrastoriche, e i risultati dei processi individuabili nel campo storico sono determinati da leggi causali da ricercarsi al di fuori dalla realtà storica contingente; e infine quella

contestualistica, volta a spiegare gli eventi illustrandoli nel loro contesto e mettendoli in relazione ad altri eventi che accadevano nello spazio storico circostante (White, *Metahistory* 11–21; *Tropics* 64–6).

Per quanto riguarda la *Storia dell'Arcadia* esiste una precisa corrispondenza tra l'interpretazione data dal Crescimbeni e quella propria della teoria formalistica. Come si è già accennato, tale teoria è interessata a identificare gli oggetti del campo storico, agenti, cause e atti, e a determinare le loro caratteristiche, considerando esaurito il proprio compito con una descrizione particolareggiata di tali elementi. Questa è indubbiamente la strategia retorica adottata dal Crescimbeni, il quale, mentre identifica con estrema precisione gli agenti, ovvero i membri fondatori dell'Arcadia e quelli che vi hanno successivamente aderito, evidenzia le cause che li hanno indotti a costituire l'Accademia o a parteciparvi, cioè il desiderio di riconoscersi in un ideale di vita e di poesia più naturale e spontaneo, modellato sull'*Arcadia* del Sannazzaro e ben lontano dagli eccessi della cultura marinista. Egli descrive infatti con grande accuratezza anche gli atti dell'Accademia, ovvero le leggi, le adunanze, le sedi in cui esse si tennero, e la produzione letteraria.

Si può a questo punto considerare il terzo dei parametri individuati da Hayden White: la strategia ideologica. Lo studioso americano sostiene che anche se gli storici affermano di non riflettere nelle loro opere alcuna posizione ideologica, sono costretti ad assumerne una nel momento stesso in cui scelgono una teoria che possa essere ritenuta obiettiva. Egli si basa sulle teorie di Karl Mannheim e distingue quattro tipi di interpretazioni storiche facenti capo ad altrettante posizioni ideologiche: la liberale, la conservatrice, la radicale e l'anarchica. L'ideale di tipo liberale propone come modello una società regolata dalla ragione nella convinzione che il consorzio umano si evolva naturalmente verso il razionale. I conservatori considerano invece con sospetto un mutamento dello *status quo*; infatti per loro la struttura sociale presente è la migliore che si possa immaginare, e il suo processo di miglioramento è lentissimo. Per i radicali le trasformazioni sociali sono raggiungibili in breve tempo grazie alla prassi rivoluzionaria; mentre coloro che seguono un ideale di tipo anarchico tendono a concepire il ritorno a una società preesistente, già perfetta e poi degenerata sino alla corruzione del presente, società che è possibile ricostituire in un tempo non definito purché gli uomini, riconoscendo l'illegittimità dello stato, recuperino la loro umanità (White, *Metahistory* 22–9; *Tropics* 68–9). Con riferimento alle posizioni ideologiche descritte, nell'opera del Crescimbeni è possibile riconoscere un'implicazione di stampo conservatore. Infatti, come si è già notato in relazione allo scisma del 1711, il Crescimbeni evita accuratamente di fare menzione del Gravina e tenta di minimizzare l'importanza della frattura provocatasi in seno all'Accademia. Nel *Ristretto* la causa di tale scissione viene attribuita a ragioni meramente formali, e soprattutto all'interpretazione dell'articolo III delle leggi dell'Accademia, in cui si stabiliscono le norme per il rinnovo dei colleghi che devono fiancheggiare il Custode (67–8). In realtà, come sostiene il Quon-

dam, essa va invece ricercata nella "radicale contrapposizione, tra il Gravina e il Crescimbeni, sul tema del metodo e del comportamento dell'intellettuale" (Quondam, "Nota" 598). Il Gravina, formatosi in un ambiente in cui il petrarchismo assume connotazioni ideologiche ben precise con il distacco dell'intellettuale da un ruolo subalterno e l'acquisizione della coscienza della sua funzione novatrice, non può condividere la strategia culturale promossa dal Crescimbeni. Infatti il classicismo graviniano, che propone Omero, Dante e Ariosto come modelli di "sana poesia", implica la teorizzazione della poesia come strumento gnoseologico e il rifiuto del classicismo arcadico crescimbeniano ridotto a uno strumento celebrativo-encomiastico d'impronta conservatrice, e quindi privo di quella componente ideologica-polemica che aveva caratterizzato la nascita del petrarchismo napoletano.[2] Inoltre, come osserva il Pietropaolo, la definizione stessa di poesia presente nella *Ragion poetica* come "scienza delle divine ed umane cose convertita in immagine fantastica ed armoniosa" è la traduzione della definizione latina della giurisprudenza quale "scientia rerum humanarum atque divinarum" data da Ulpiano e codificata nel codice di Giustiniano.[3] L'Arcadia del Crescimbeni è un'istituzione fortemente centralizzata che esercita un controllo assoluto sulle Colonie, e arriva a censurare le opere che non rispecchiano le sue direttive culturali (12; 22). Essa, inoltre, diversamente dal Gravina, il cui referente culturale rimane l'ambiente napoletano, vivacizzato dai fermenti dell'ascesa del ceto civile, opera sotto l'influenza diretta della curia e della corte romana, come dimostra la massiccia presenza fra i suoi componenti di ecclesiastici e di nobili documentata nel *Ristretto* dallo stesso Crescimbeni (56). Questi tenta di giustificare tale partecipazione adducendo il pretesto che, senza l'appoggio di personaggi autorevoli, non sarebbe stato possibile imporre quel "ripulimento del gusto Italiano" propugnato dall'Accademia (57). La funzione subalterna dell'istituzione nei confronti della Chiesa e della nobiltà è testimoniata anche dalle modalità d'ingresso nella repubblica democratica. Infatti, dei cinque modi di aggregazione previsti, il primo, per acclamazione e senza scrutinio segreto, è riservato solo a cardinali, a principi, a viceré o ad ambasciatori regi (14). Tali considerazioni ci portano quindi a concludere che i motivi addotti dal Crescimbeni per spiegare la frattura del 1711 sono del tutto pretestuosi e volti a mascherare la vera natura della questione,[4] e che, così operando, egli si avvale di una strategia retorica fondata sulle omissioni, proprio secondo le tecniche ideologiche alle quali fa riferimento Lèvi-Strauss, e che White condivide (*Tropics* 90–1). Secondo lo studioso francese, infatti, le spiegazioni dei processi storici sono determinate da ciò che viene escluso dalla rappresentazione degli eventi piuttosto che da quanto venga incluso, poiché è proprio in tale potere di esclusione che lo storico manifesta con maggiore evidenza la propria ideologia. È per questa ragione che nella *Storia* del 1712, anno in cui erano ancora aspre le polemiche tra i partigiani dei due gruppi, il Crescimbeni sceglie di escludere il suo più fiero avversario dal novero dei fondatori dell'Arcadia, mentre nel resoconto del 1719, ovvero dopo la sconfitta della

linea graviniana e dopo la morte del Gravina, può tranquillamente includere il nome del rivale.

Per esaminare l'ultimo dei modi d'analisi di un'opera storica previsti da White è ora necessario notare che lo studioso, ravvisando nelle combinazioni delle diverse forme dell'esporre gli stili storiografici dei vari autori, tenta di porli in relazione come elementi di una sola tradizione di pensiero storico, e a tal fine postula che un pensatore agisca a un livello profondo di conoscenza ove sceglie le strategie concettuali che spieghino e rappresentino i suoi dati storici. È a questo livello che, per White, il pensatore-narratore compie un atto "essenzialmente poetico", prefigurando il campo storico e attribuendo ad esso compiti di settore idoneo all'applicazione delle teorie da lui impiegate per spiegare quel che effettivamente accade nel campo stesso, e quindi nella storia. Simile atto di prefigurazione, fondamentale per presentare i dati storici, si manifesta in varie forme i cui tipi si possono caratterizzare secondo la scelta linguistica che li esprime. Seguendo antiche tradizioni interpretative, White chiama tali tipi di prefigurazione coi nomi dei quattro tropi del linguaggio poetico, e in base a quest'analisi linguistica di natura tropologica, che rappresenta la chiave di volta per risolvere il problema dell'interpretazione del campo storico, indica come si possano spiegare le discipline ancora a livello prescientifico. Secondo White il numero delle possibili strategie esplicative non è infinito e le categorie per analizzare i differenti modi di pensiero, rappresentazione e spiegazione in campi non scientifici come la storiografia vanno ricercate, come detto in precedenza, nelle modalità del linguaggio poetico stesso per mezzo della teoria dei tropi. Sia le poetiche tradizionali che la moderna teoria del linguaggio identificano quattro tropi per l'analisi del linguaggio poetico o figurativo: metafora, metonimia, sineddoche e ironia. Con la metafora i fenomeni possono essere caratterizzati secondo la loro somiglianza e la loro differenza sulla base di un'analogia o similitudine. Con la metonimia due oggetti diversi vengono implicitamente paragonati, ma essi hanno tra loro una relazione parte-tutto. La sineddoche da alcuni teorici viene considerata una forma di metonimia: un fenomeno può essere spiegato caratterizzando la parte per simboleggiare una qualche qualità che si presume sia inerente al tutto. Infine lo scopo dell'affermazione ironica è di confermare tacitamente la qualità negativa di ciò che è affermato positivamente a livello letterale, o viceversa (White, *Metahistory* 31–8; *Tropics* 71–4).

Il Crescimbeni, per caratterizzare il campo storico e i suoi elementi, si avvale del modo metaforico: infatti in più occasioni identifica l'opera dell'Arcadia con il ritorno all'antica purezza delle lettere, e specifica che la "scelta dello stato pastorale" è dovuta alla volontà di cominciare "a moderare, senza mostrar di dar regola e precetti, la soverchia turgidezza e ampollosità dello stile poetico che allora regnava in Italia, colla semplicità e naturalezza dello stile pastorale" (55).

In conclusione, seguendo l'analisi teorica proposta da White, per quel che si riferisce all'interpretazione estetica, nella *Storia* del 1712 e nel *Ristretto*

del 1719 è riconoscibile una strutturazione comica: infatti l'Accademia riesce a conseguire lo scopo propostosi e a superare gli ostacoli che incontra nel corso della sua opera. Relativamente al modo di spiegazione secondo l'argomento formale (interpretazione epistemologica), il Crescimbeni si avvale di un'esplicazione di tipo formalistico che gli consente di mettere in rilievo i caratteri peculiari (agenti, attributi, cause, atti) dell'Accademia. Per quanto concerne l'implicazione ideologica (interpretazione morale), risulta evidente che l'opera è uno strumento di divulgazione della linea del Crescimbeni in funzione antigraviniana.[5] Infine, la spiegazione di natura tropologica, organizzata nel modo della metafora, porta all'identificazione del petrarchismo arcadico con un perfetto ideale di poesia.

University of Toronto

NOTE

1 Le cinque storie raccolte sono rispettivamente: *Storia dell'Accademia degli Arcadi in Roma scritta da Gio. Mario Crescimbeni e pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima adunanza*; *Discorso intorno all'Effemeride Arcadica perpetua fatto l'Anno 1693*; *Ristretto dell'Istoria della Celebre Adunanza degli Arcadi. Pubblicata da Gio. Mario Crescimbeni nel Cap. iii del Libro III della sua Opera intitolato "Stato della Basilica in S. Maria di Cosmedin* (Roma 1719); *Racconto della funzione fattasi nel getto della prima pietra ne' fondamenti del nuovo teatro degli Arcadi. Il quale serve di Prefazione al libro intitolato: "Componimenti Poetici, Ec. nel gettarsi la prima Pietra, Ec.* (Roma 1725); *Descrizione del Nuovo Teatro degli Arcadi. Cavato dal libro intitolato: "Notizia del Nuovo Teatro degli Arcadi aperto in Roma l'anno 1726", Opera del Sig. Ab. Vettorio Giovardi.* (Roma, 1727).

2 In riferimento alla formazione del Gravina nell'ambiente napoletano investigante e post-investigante, e all'impegno rinnovatore del petrarchismo napoletano, vedi Quondam ("Dal Barocco").

3 "La locuzione 'scienza delle divine ed umane cose' è la conoscenza delle istituzioni civili e religiose di un popolo, a cui si aggiungono una connotazione principale di sapienza filosofica perfetta ed una connotazione secondaria, e più vaga dell'estensione universale della conoscenza presupposta dall'imitazione poetica" (Pietropaolo 59).

4 Secondo quanto sostiene il Quondam ("Dal Barocco" 934), il gruppo arcadico romano, per quanto fermo "nell'abbandono della linea barocca, esauriva la sua posizione nella richiesta d'un'espressione chiara e schietta, melodica e improntata ai criteri dell'ordine e del buon gusto", e pertanto troppo riduttiva per poter essere accolta dal Gravina. Tale profonda frattura spiega anche le reticenze e le omissioni relative alla scissione. Per la ricostruzione delle vicende dello scisma vedi anche Quondam ("Nuovi documenti").

5 A tal proposito è rilevante notare che anche ne *L'Istoria della volgar poesia* il Crescimbeni segue i medesimi criteri ispiratori. Come il Getto osserva, l'opera nella scelta degli autori risulta "quale registrazione di un gusto dominante", mentre per quanto riguarda l'orientamento poetico essa ribadisce "quello appunto arcadico antigraviniano" (18).

OPERE CITATE

Crescimbeni, Giovan Mario. *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia*. Ed. Lariso Salaminio. Londra: T. Becket Pall-Mall, 1804.

Frye, Northrop. *Anatomia della critica*. Trad. P. Rosa-Clot e S. Stratta. Torino: Einaudi, 1980.

Getto, Giovanni. *Letteratura e critica nel tempo*. Milano: Marzorati, 1968.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1966.

Mannheim, Karl. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Trad. Louis Wirth e Edward Shils. New York: Harcourt, 1946.

Pepper, Stephen C. *World Hypotheses. A Study in Evidence*. Berkeley: U of California P, 1942.

Pietropaolo, Domenico. "La definizione della poesia nella *Ragion poetica* del Gravina". *Quaderni d'italianistica* 6 (1985): 52–63.

Quondam, Amedeo. "Nota critica". In Gianvincenzo Gravina. *Scritti critici e teorici*. Bari: Laterza, 1973: 593–605.

_____. "Dal Barocco all'Arcadia". *Storia di Napoli*. Vol. 6.2. Cava dei Tirreni: Società editrice Storia di Napoli, 1970: 804–1094.

_____. "Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia del 1711". *Atti e Memorie dell'Arcadia* 2.6.1 (1973): 105–228.

White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1985.

_____. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.

Aporetic Anagnorisis. Recognition of Freedom in Moravia's Novels of the 60s

William Slaymaker

The Empty Canvas (1961; *La noia*, 1960) and *The Lie* (1966; *L'attenzione*, 1965) are dramatic philosophical narrative investigations of alienation and decadence. As such, they are integral to Moravia's fictional oeuvre. While the themes and characters of these two novels are found in his earlier as well as later fiction, the types of narrative structures and philosophical analyses make the two novels of the 1960s unique.

Until the publication of *The Empty Canvas*, Moravia had relied on Marxist and Freudian concepts of alienation and cultural decadence for his narrative investigations into the social and sexual conflicts of his characters. In addition to Marx and Freud, the two novels of the 1960s reveal the influence of Moravia's reading of Wittgenstein and phenomenologists such as Husserl, Heidegger and Jaspers. This reading, coupled with an existentialistic humanism developed in his postwar essay "Man as an End," made Moravia's narratives more obviously philosophical.

Moravia realized as he was writing *The Empty Canvas* that he was essentially dramatizing a dialectic of ideas in narrative form. This realization, together with his growing belief that the theatre was the best medium for an analysis of conflicting ideas, motivated him to write and stage three plays between 1966 and 1969: *The World is What it is* (*Il mondo è quello che è*), *The God Kurt* (*Il dio Kurt*), and *Life is a Game* (*La vita è gioco*). The titles of the first and the third plays reveal Moravia's adaptation of Wittgenstein's concept of the tautology developed in the *Tractatus*, and the description of reality by means of language games, proposed in *The Philosophical Investigations*. The second play, *The God Kurt*, is an adaptation of Sophocles.[1] Moravia's dual concern in the 1960s with drama and philosophy produced two novels which are conceptually complex and rhetorically rich.

Given this intellectual background, it is natural that Moravia's novels of the 1960s deal with the conflict of freedom (and its ancillary concepts: free will and choice) and nonfreedom (and its correlatives: fate, destiny, necessity and determinism). He dramatizes in these two novels the conflicts of male artist/intellectuals who believe they are free, act as if they can intend and will actions that demonstrate autonomy, but come to recognize that they are also not free to be and do what they will. The dramatic recognitions or

anagnorises which occur in the novels are presented in logical and rhetorical modes that may be described as aporetic.

The narrative modes of *The Empty Canvas*[2] and *The Lie*[3] are aporetic in several different senses of the Greek term *aporia*. The novels are aporetic narratives in a logical and philosophical sense. In the *Metaphysics*, Aristotle inspected and attempted to resolve some of the logical problems and puzzles (*aporiai*) of Zeno of Elea. While Moravia's narrative aporetic of freedom and nonfreedom resembles Aristotle's dialectic of resolution, it is closer to the aporetic phenomenological description that the German philosopher Nicolai Hartmann (1882–1950) gives of the antinomies of human free will and determinism. Hartmann argues in *Moral Freedom*, the third volume of the translation of his *Ethik* (1926), that metaphysical problems such as that of free will and determinism are insoluble. He attempts to find a way through what he labels the aporiae or dilemmas of human freedom by unraveling the strands of this logical conundrum, inspecting the contradictory positions, and finally resolving the contradictions partially by positing a middle way. Though there is no evidence that Moravia read or borrowed from Hartmann, nonetheless his narrative strategy is similar. His protagonists recognize their dilemmas of freedom and nonfreedom, and they seek a way out or a way through the horns of dilemma. The Greek terms *aporia* and *aporos* mean, in addition to the definitions given above (problem, puzzle or paradox), difficulty of passage and paths or ways beset by barriers and impediments. Moravia's protagonists search desperately for a way or ways out of their dilemmas, but find no convenient existential exits. Suicide surfaces as a way out, a choice and an action which assert freedom, but their feeble attempts at decisive action are always unsuccessful.

The protagonists in *The Empty Canvas* and *The Lie* seek to resolve the aporiae or paradoxes of life by investigating those human beings who can accept life as it is lived or who neither question nor examine their reality and thus seem to have found a way out or through the dilemmas of existence. Moravia's artist/intellectuals seek clues to unalienated existence in the tautologous lives of others who simply are what they are. It is here that Moravia is indebted to the *Tractatus* for its concern with the logical concept of tautology and its relation to reality and human freedom. Moravia has repeated on numerous occasions his indebtedness to the *Tractatus* as an inspiration for his narrative development of the concept of tautology, though his adaptation is neither rigorous nor easy to construe. In the *Tractatus*, statements that make sense and say something about our reality are those which fall logically between tautologies and contradictions. The latter are not nonsensical but they also are not pictures of reality (4.462). A tautology is a logical proposition that leaves open the whole of logical space just as a contradiction closes off logical space. As such, a tautology cannot "determine a reality in any way" (4.463) because necessity operates only in a logical world and "outside logic everything is accidental" (6.3). Freedom of the will is simply a projection

of intentions in a real not logical world where accident, not exact causal knowledge, is the case (5.1361).

Moravia constructs characters, usually women, who are not logical but living tautologies. He describes them with self-identity formulas such as "she is what she is." His feminine characters exist as tautologies in reality, not as pure logical propositions as Wittgenstein would have them. As tautologies, these characters either accept their reality or attempt no analyses of their conditions. The language given to them is the language that adequately describes their reality. They question neither world nor word, or if they do, they eventually accept the synonymity of word and object. And true to the final proposition of the *Tractatus*, what cannot be spoken of, is left in silence.

Moravia's artist/intellectuals, on the other hand, resist the linguistic limits of their world. They discover they themselves are contradictions, actually and logically. In relation to freedom and nonfreedom, they find themselves caught between logical concepts where truth is necessary and determinable, and a real world where intended acts, which appear logically true, go awry. They learn that any correlation between what is logically intended or expressed and what actually happens is accidental. This kind of Wittgensteinian uncertainty about casual relations disturbs them. They see themselves as nonfree because, unlike their tautologous counterparts, they cannot simply accept what is and become a part of the flow of things outside the necessity which obtains in logic. Moravia's protagonists are contradictions in the sense that they are free and not free. They are free to accept the world as it is and live in it, yet their analytical minds and their rejection of a simple unexamined existence (their alienation) make this choice impossible. They inhabit an ideal logical space and a real world where the tautologous existence of their feminine counterparts beckons. The aporial escape or way through this dilemma would be that transcendental ladder which, by means of contemplation, leads out and beyond the real world. Perhaps Moravia had in mind Wittgenstein's famous ladder metaphor (6.54). The protagonists struggle to transcend and escape the polarities of their freedom and nonfreedom. In vain they attempt to climb out of an alienated solipsism and transcend the limits of language. They recognize they are inextricably caught in the net of existence. They see that there is no excluded middle, no third way between the aporiae of freedom and nonfreedom.

The original title of *The Lie*, *L'attenzione*, points to the importance of Moravia's reading of phenomenology. In this novel the protagonist examines or attends to the lives around him. He tries to comprehend how it is that they can accept the reality of their situations. The mysterious combinations of freedom and nonfreedom cause not great consternations or irruptions in their existence. The protagonist recognizes his inability to make a transcendent dialectical synthesis out of the thesis (freedom) and antithesis (nonfreedom) of his life or the lives of others. He can only attend to the dilemma and give an accurate description of the phenomena as he perceives them. He

writes a diary which becomes a novel. The novel/diary is a projected way out of the insoluble paradox of human life. While the artist/protagonist sees his freedom in the recreation of what he has observed and thought, he also recognizes that he is trapped in the necessarily alienating aesthetic enterprise of attempting to capture in words what cannot be truly captured. He is caught between the truth of reality, which is lived, and the lie of artifice, which is verbalized. Further, he recognizes he cannot control his attempts to capture reality, leading invariably to imaginative prevarications of truth. The play and display of words are not ways out.

In addition to the philosophical or logical sense, Moravia's narratives are aporetic in the contemporary deconstructionists' sense of aporia as well as in the traditional classical rhetorical sense. Paul de Man in *Allegories of Reading* writes that "Rhetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration" (10). From a reading of Nietzsche, de Man derives a meaning of aporia as a "gap" that "allows for two incompatible, mutually self-destructive points of view" (131). Moravia's protagonists in *The Empty Canvas* and *The Lie* discover they cannot read their own cultural or personal contexts. They are confused by the interference between how they interpret reality and what reality is. The possibilities of interpretations of the actions and motivations of others are vertiginous. In addition, we, the readers, are asked to interpret, not accept, the protagonists' interpretations. Especially in *The Lie*, a Gidean novel/diary resembling *The Counterfeiters*, we encounter the aesthetic postures of the protagonist's manifold doubts and dilemmas in regard to truth, reality and human freedom. Here, rhetoric turns back on logic and suspends its attempts, like Aristotle's dialectic or Hartmann's antinomic phenomenological analysis, to lay out the path between the aporiae. Moravia, as an artist and not a philosopher, does not reduce his analysis to antinomies for the sake of resolution, but magnifies and multiplies entities until his narrative art becomes a labyrinth of possible interpretations.

In the classical sense of aporia, the protagonist's confessional narratives are expressions of doubt, related to the figure *dubitatio*, which appeal to the audience to appreciate and participate in their conundrums. Traditionally, aporia carries the sense of the rhetorical question: How shall I proceed? How can the question be answered? As such, the novels are open-ended appeals for answers to the protagonists' recognitions that freedom and nonfreedom operate to frustrate their actions and intentions. The novels end in positions of skeptical doubt, without resolution, with appeals to us to understand that they are no longer certain how to proceed and must abandon their previous investigations into the logical problems which have alienated them from life. The brief conclusions to both novels, titled "Epilogue" (the Greek rhetorical equivalent of *peroratio*), are recognitions that try not to convince or persuade us, but raise doubts about solutions to the instability of the human condition. The knowledge gaps opened between the protagonists and reality, and between protagonists and readers, are not closed but disclosed. The freedom

and nonfreedom of human existence are constantly in the state of discovery as Moravia emphasized in his essay "Man as an End."

If we follow de Man's analysis of the rhetorical question in the opening chapter, "Semiology and Rhetoric," of *Allegories of Reading*, we come to recognize that Moravia does not help us to pursue or answer the narrators' question: How shall I go on? It is, in part, a conflict of grammar and rhetoric that makes a pertinent reply impossible; but even more, it is Moravia's intent to leave the answer to the question in the realm of possibility and discovery. This discovery applies to Moravia, the narrators/protagonists of his novels, and to us. Given this state of affairs, it is indeed difficult to establish whether there is blindness and insight in both a de Manian and Sophoclean sense, or blindness without insight. Blindness is quite obviously a part of the reading of *The Empty Canvas* and *The Lie*. We share with the narrators of the novels their confusion, their misinterpretations and mistakes. We do not know how to go on or how to proceed with their investigations into the aporiae of freedom and nonfreedom. Like the narrators, we encounter the Sophoclean blindness of not knowing or understanding human destiny. As de Man sees it, this oedipal blindness is caused by the "absolute ambivalence of a language" (*Blindness* 185).

In spite of the pessimistic Stoicism which pervades the mood of the epilogues of *The Empty Canvas* and *The Lie*, we cannot help but recognize that the awakenings or conversion experiences in the conclusions offer insights into possible paths through and out of the dilemmas of human existence. In spite of the narrators' and readers' confusion, Moravia offers the tentative insight of discovery as the answer to the question: How shall I proceed? By the end of the novels, freedom has become the rite (right?) of discovery that it is suffering that causes us to read the expressions of our humanity with intense interest and despair. Caught we are, but read we must in order to see into and perhaps masochistically enjoy our inability to control willfully our human behavior which includes language.

A reading of *The Empty Canvas* reveals that the aporiae of freedom and nonfreedom are entailed in the protagonist Dino's boredom. Dino cannot establish any meaningful relationship with reality. As he confesses in the "Prologue," he is unable to represent to himself or attend to objects external to his consciousness. Some external objects remain real, but others lose their special relationship to his consciousness and become absurd. The root of his suffering is the recognition that, while objects do exist and he should be able to will a relationship with them, he is unable to do so consistently. Dino is plagued by his inability to live and think as he believes he ought in a world full of being.

Moravia uses the phrase "the withering of objects" (4) ["l'avvizzimento degli oggetti," 9] in the "Prologue" and throughout the novel to describe the essential problem Dino endeavors to resolve during the course of his narrative. Dino has turned to painting in an effort to establish contact with things by

recording them on canvas. The political and social worlds he inhabits have dried up long ago. He is bored and suffocated by ideologies, sex, wealth and family position. Above all, money captures him in an inescapable way which he calls "the feeling of compulsion, or predestination" (13) ["il senso di determinazione e di predestinazione," 19]. And while he believes he can restructure his ideas about his place in life, he doubts he can liberate himself from his feeling of predetermination because, as he argues, feelings cannot be rationally altered or displaced. Thus, Dino feels helpless to modify the data of his life. His wealth and social position are conditions he can do nothing about. It is a sense of bedevilment against which he has no notion how to proceed. He cannot escape his feelings because he cannot escape from self. At the same time, he has no particular or definable relationship with self—a useless fragmented object with which he has become bored like the rest of reality.

Dino's painting does nothing to overcome the barriers which exist between feelings, conscious rational thought and external reality. Neither music nor colors on a canvas communicate with the sensibility of boredom and despair couched in self. He cannot establish a relationship with books because boredom blocks all participation in aesthetic experiences. Thus, even aesthetic action is added to the list of impotent acts. Actions themselves, of whatever sort, as well as willful intentions to act, make reality or even consciousness of reality no more acceptable or believable to Dino. He is a prisoner of a self which has feelings that cannot be willed, changed or altered. The suffering comes with the belief that he should and ought to be able to escape. Death is not a desirable alternative, but neither is his life. Between these choices the dialectic, the aporetic logic, of the body of the novel oscillates. Having analyzed in essay form the problem of boredom, the narrator moves on to the dialogues between himself and his mistress Cecilia. The brief essayistic "Prologue" which laid out the dilemma of freedom and nonfreedom sets the stage for the lengthy dramatization of this particular paradox as well as related philosophical problems.

The dramatic action in the main body of the novel is a result of Dino's analyses of his actions and motives, and his confrontations with his mistress Cecilia and his mother. Moravia's narrative oscillates between Dino's confessional introspections about the nature of his boredom and his acting out of those thoughts which result from his meditations. While Moravia's analyses of Dino's boredom are essentially essayistic narratives which focus on a thesis, investigate causes, argue from assumptions and draw conclusions, the dialogue between Cecilia, Dino and his mother are tense dramatic confrontations which take various dialogic forms from mild conversations to Socratic elenchi. But more often, they are inquisitorial and interrogatory cross-examinations. In general, the nine body chapters are introduced and concluded with the essays which function as mini-prologues and epilogues to each chapter. The dialectical clashes between characters flesh out the essay

narratives by giving substance and human voice to the abstract ideas which dominate Dino's conscious life.

The first chapter of the novel's main section concentrates on Dino's relationship to his mother. This relationship, like his relationship to all things, is tenuous and fragile. In order to learn why he is restless and unable to relate to the reality surrounding him, he questions his mother closely about his errant father. He recognizes that while he is restless like his father, he does not resemble him in other ways. There are no explanations for his philosophical and emotional quandaries to be found in the pursuit of genealogy. Certainly he has not inherited his mother's penchant for acquiring wealth and social status. She believes in money and her relation to reality is conditioned by that belief. Her religious pieties are connected to her desire for social respectability and middle class solidity. She attends church with the same punctiliousness she devotes to business affairs. Moravia reveals the money orientation of Dino's mother through the cross-examinations and conversations Dino conducts to determine whether or not he should resume his old lifestyle at home. A return to his former life means, as Dino clearly recognizes, a return to impotence and boredom, and what he labels the "mechanism of despair" (51) ["meccanismo . . . della disperazione," 61]. There is a machinery of relationships to people and things that Dino discovers is absurd and inescapable. This recognition brings about his flight back to his studio. There, the empty canvas awaits him as a reminder of his aesthetic inactivity and instability. His refusal to live at home and resume his former life is an act of rebellion and superficial freedom.

After a brief disquisition on the madness of the painter Balestrieri who believes in the illusion of reality, Dino encounters and interrogates Cecilia, the teenage femme fatale who has led Balestrieri to an untimely death and promises to do the same to Dino. Dino contemplates the "destiny" (87) ["destino," 101] that linked her to Balestrieri. And he recognizes, as a result of his cross-examination of Cecilia and his meditation on Balestrieri's fate, that he shares the painter's destiny. Yet, there is a difference—consciousness. The traditional Moravian concern with knowledge surfaces here in the novel. By the end of the second chapter, Dino thinks it may not be possible to escape fate; nonetheless, there is a qualitative difference between the conscious and unconscious acceptance of destiny. Dino believes that Balestrieri died because he did not know or see Cecilia as the fatal instrument of his death. Dino, on the contrary, believes he sees and knows. He no longer rejects Cecilia's sexual advances, but willfully accepts her and pursues the relationship. As he admits later in Chapter seven:

> It was as though, having recognized the vanity of my efforts to stop myself on the slope down which Balestrieri had plunged, I had now decided to deliberately do the things he had done before me, as if doing them *consciously and of my own free will* ["di mia volontà e consapevolmente," 233] had now become my only means of distinguishing myself from him, since he had done these things in spite of himself

and in a state of unconsciousness bordering on madness. (206) [emphasis mine]

Dino's willfulness and deliberateness is, however, tentative and hypothetical. Curiously enough, his hand signal to Cecilia not to leave him is an imperceptible and unintended action, yet loaded with consequences. In a casual almost unconscious way the fated relationship with Cecilia begins. Subsequent to Chapter two, the narrative proceeds to investigate this destined relationship through Dino's revealed observations about her mystical impenetrability as a real but unobtainable object and through the intense cross-examinations to which he subjects her as he begins to suspect her infidelity.

Dino's love affair is solipsistic. He can know Cecilia sexually, but not otherwise. His relationship to her is like his relationship to reality, yet he is not bored. He is fascinated and trapped by her existence as a thing apart. She cannot be captured, verbally or physically. Automatic and mechanical in her lovemaking, Cecilia does not suffer like Dino from the lack of contact with things, a state which causes boredom and suffering in Dino but is normal and acceptable to her. His illness is her health. She feeds on him. Or so it seems to Dino who can only interrogate her about her thoughts and feelings but never penetrate them or understand them. Moravia, by the middle of the novel, has totally immersed Dino in the dialectic of dramatic incomprehension. While Cecilia is simply sustained by the sexual relationship which is natural and necessary to her, the intellectual Dino feeds on new questions and uncertainties. He oscillates between a growing boredom with the sexual act which seems unnatural and unnecessary, and a continued fascination with Cecilia's opacity. At this point, Moravia, as a narrative strategy, alternates dialogue and Dino's introspective revelations. Moravia provides simple narrative transitions such as "This is an example of one of those conversations," or "Here is an example of how I questioned her" between dialogues and speculative meditations. Both lead inevitably into blind alleys, never into resolutions of aporiae, for us and for Dino.

Dino's interest in Cecilia and our interest in Dino at the midpoint of the novel would most certainly dry up if Moravia had not introduced Cecilia's love affair with Luciani. The uninterrupted parade of despairing formulas, puzzles about reality and truth, and repetitious introductions of lifeless interrogations taxes our patience. However, as soon as Dino knows that Cecilia is dissembling in her naive but natural way, as soon as he discovers that she is an object of value to another, then Dino's (and our own) interest in the narrative picks up speed.

Liberation from boredom is what Dino seeks at the beginning of the novel. As the conclusion to the body of the novel approaches, he seeks the liberation of (not from) boredom because he finds himself trapped in his desire for Cecilia, a physical as well as intellectual desire to penetrate and possess her completely. But even a liberating boredom is unobtainable:

Possibly I was seeking, in her unalterable docility, a reason for boredom ["noia"] and thus for liberation ["liberazione"]. But Cecilia's body was not Cecilia, and what Cecilia was, I did not succeed in finding out. As for her docility, it no longer produced any boredom in me, but rather a profound mistrust, like I could not contrive to escape ["non riuscivo più a liberarmi," 229]. (202)

Dino is trapped. He cannot nullify her independence or mystery for money or for love. He cannot completely possess her, trap her, objectify her even in death. If he murdered her, she, not he, would be liberated by death. Dino's life is a series of logical contradictions: he is the possessor and the possessed, the judge and the condemned, and the bored and the fascinated. Because he can discover no way out of his destined dilemma, he decides to kill himself.

At the outset of the body of the novel, Dino had unconsciously signaled Cecilia to come to his studio room. Dino's suicide attempt is similar. Unconsciously, almost unintentionally, he drives off the road while passing a truck, striking a plane tree. Dino explains his action as a mystical turning, "as though I had really seen another road on my left into which I wanted to turn" (302; 341). This "seeing" is the major anagnorisis in the novel. It is the way, the hole that beckons. It does not exist in reality; it is the logically excluded middle; nonetheless, it exists for him as an aporia in the sense of a path out of the paradoxes of his existence. For Dino, this road leads to final liberation – death.

Moravia never grants his protagonists the grace of a successful death. Recovering in his hospital room in the "Epilogue" of *The Empty Canvas*, Dino contemplates a Cedar of Lebanon outside his window. He recognizes, finally, that objects which exist independently and have no relationship to him must be accepted without possessive desire. This recognition is extended to Cecilia. He believes he can now accept her as an autonomous existence without need to possess her. He learns, through contemplation and meditation, to will the existence of other things. Things begin to exist when they are not possessed. This relinquishment means a new kind of love for Cecilia. The old love died in the accident.

As is typical for Moravia's more recent novels, there is no resolution at the end of *The Empty Canvas* of the complex paradoxical relationships Dino had formed with Cecilia. In the very last paragraph of the novel, Moravia leaves Dino with his aporetic gesture of rhetorical "doubt" (306) ["il dubbio," 347]. Dino does not know whether his relationship with reality will really change. He is not certain that his new love for Cecilia and things will replace his boredom. He is unsure that he will be able to paint again and fill in the empty canvas waiting in his studio. Only living will bring the discovery of genuineness.

With the final appeal to doubt about the meaning of past and future experiences, Moravia challenges us to the frustrating task of rereading and unraveling the confused threads of narrative argument. Dino recognized near

the end of the body of the novel that "contradiction is the fickle and unforeseeable basis of the human spirit" (261). While he seems ready to accept the aporiae or antinomies of the logic of life, are we prepared to accept the confusions and contradictions of his narrative? For example, in the "Prologue" we learned that things, such as a tumbler, are real and not boring or absurd for Dino to the extent of their closeness to him. Boredom and absurdity reveal themselves when objects wither away or become distant or have no relationship to consciousness. If we attempt to apply this formula to Cecilia, we encounter difficulties. Dino feels that he has a certain relationship with Cecilia—basically a physical one. True to the above formula, Dino's sexual interest wanes when Cecilia's body becomes more distant; sex begins to appear absurd and the relationship becomes boring. At this point, Dino desires to dump Cecilia. However, as her infidelity and mendacity are revealed, she becomes more interesting and less boring not because he can keep her, like a tumbler, well placed in a certain relationship in his consciousness, but quite the contrary, because she becomes even more distant and less explainable as an object not to be possessed or understood. Thus we experience the double frustration of Dino's frustration and our own puzzlement. After all, we ask, is she boring and unreal or isn't she? Unlike the tumbler, the more elusive and distant she is, the more real she becomes as an object of his fascination. The more often he has her physically, the less he possesses her. The more she lies and removes herself from truth and reality, the more real she becomes as an object. And in this lying, puzzling creature Dino sees reality and is revolted by it as well as attracted and interested.

As readers, should we accept the incongruence of the narrator's analysis of boredom? While most of us, like Dino, have not succeeded in reducing life to logic, nonetheless, we still expect some grammatical and lexical precision in narrative. Though we are prepared as "modern" readers to be blinded by the protagonist's confusion, we hesitate to accept and acknowledge our own. Further, we are inclined to ask if the author himself is not confused. Translating this confusion to the problem of freedom and nonfreedom, we find that the analytical contradictoriness of this irresolvable paradox makes us suffer with the protagonist, but neither we nor Dino gains any definite wisdom beyond the recognition that reality is tautologous—it is what it is. At this point freedom and nonfreedom become a pseudo-problem unworthy of pursuit. The aporiae or gaps between Dino's reading of his situation, our efforts to sift through his statements, and what we believe Moravia intends us to understand Dino to mean, become vertiginously deep and wide. Rather than let critical speculation run riot, it is best (if not intellectually comforting) to take the final Stoic but skeptical anagnoretic insight or recognition Moravia's narrator offers—in the face of doubt, let life be and live—and move on to the next dramatic lesson in frustration, *The Lie*.

The Lie is structurally similar to *The Empty Canvas*. A lengthy confessional narrative is sandwiched between a prologue and epilogue. The body of

this novel is the narrator Francesco's diary entries from which he intends to extract a novel. The "Prologue" explains why the diary was kept, introduces major characters and lays out the major problems to be analyzed. The main problems under scrutiny are these: Francesco feels shame for his loss of love for his wife Cora, and he hopes by paying close attention (the Italian title of the novel) to the causes of his disinterest to discover what is wrong with himself. He decides to pay close attention, in a phenomenological sense, to his inner states of consciousness by detaching himself from his wife and step-daughter Baba. Like Dino, Francesco has feelings of guilt and shame even though he can discover no logical reason for his feelings. They simply exist. He becomes detached and alienated from his wife because he believes the reasons he fell in love with her were and are artificial and nongenuine. Likewise, the diary/novel that is intended to explain his crisis of shame and lack of love shares the same falseness and artificiality. It is not only the book which lacks "genuineness" (13) ["inautenticità," 15], the key concept repeated throughout the "Prologue" and diary, but also reality itself. Upon inspection, not only his own story, but all of history seems false and nongenuine. The major dilemma for Francesco is that something which exists (his marriage, family, love, human ideas and institutions in general) seems to come from nowhere and nothing. This insolvable and seemingly contradictory Heideggerian problem about the provenance of being throws Francesco into despair. His despair is caused by the absence of a way out. If the rational cause and effect relationships are violated, as in the case of existence originating from nothingness, then Francesco concludes there is nothing to be done with any sense to it. His conclusion is that human action is meaningless and inauthentic. Aesthetic action—telling his own story—is simply invention, not reality. Acting in such a way to change human relationships is especially meaningless and inauthentic. Given this state of affairs, he chooses, oddly enough, two ways out of his particular dilemma. He undertakes to write a genuine novel based on everyday life, consciously rejecting the artificial novel based on action. He commits himself to "non-involvement" ["disattenzione"] which he defines as a "feeling of a suspension of involvement ["attenzione," 30], not purely and simply a lack of involvement" (29). Moravia's repetitive and deliberate oppositioning of the terms "attenzione" and "disattenzione" (unfortunately lost in translation) focuses our own attention on Francesco's major problem: what control can the intellectual exercise over his life as he lives it and the feelings he has given the conviction of the inefficacy of all modes of action, whether aesthetic, sexual or ethical? This turns out to be the rhetorical question of the novel which Moravia's narrator invites us to answer.

Since it is a foregone conclusion drawn early in the "Prologue" that all actions, and especially aesthetic actions like writing diary/novels, are inauthentic, unreal and nongenuine, we may wonder why we are expected to wade through the next 300 pages of text which intend to be meaningful but the narrator recognizes early will ultimately be meaningless. We read on because

we are caught up in Francesco's search for meaning and explanations. We read because of the dramatic interplay of characters and the interrogations they must submit to. We read because Moravia knows how to suck us into the archetypal story of incest and rivalry.

The first diary entry of the body of the novel, "Tuesday October 13th," elaborates Francesco's discovery of his incestuous desire for his step-daughter Baba. After a long interrogation, he becomes fascinated by her as an object that objectifies the nullity Francesco feels in himself and as an object the name for which—incest—incites automatically in him not the impulse for intercourse but the idea of sexual interest. The next diary entries for "Wednesday October 14th" provide Francesco's analysis of his incestuous desires through a reading of *Oedipus Rex*. The first short entry outlines his own helplessness and inactivity. He argues that Oedipus was able to free himself from the sin of incest through self-punishment and expiation. He, however, cannot act or does not know how to act so as to transform the negativity of sin and guilt into the positive release from or catharsis of error. The oedipal incest motive is related here to Moravia's adaptation of Greek tragedy and the influence of Freud. While there is no evidence that Moravia has pursued structuralist interpretations of Freud, it is tempting to link the aporetic contradictions of Francesco's narrative to Levi-Strauss's analysis of the Oedipus complex as an explanation of the contradiction of human origination laid out in his *Structural Anthropology*. The Oedipus myth with its traditional insight into familial sexual relationships as well as its revelation of the blindness of mortal knowledge is the kind of equivocal and suggestive story that lends itself perfectly to Moravia's aporetic narratives. The recognition of the contradictions of life and the inadequacy of human logic and language are what Moravia's modern artist/intellectuals must inevitably come to.

In the second entry of "Wednesday October 14th" Francesco discovers that not acting is a choice and ultimately an action. Thus, he concludes that he is not free not to act. Since, no matter what, he is compelled to act simply by making choices, he decides to switch from a non-involved stance to an "attitude of involvement" (69). He calls this attitude "contemplation," which turns out to be both involved and yet not completely so. "Contemplation" is a way to live his life and write his novel. It is a way to live a life both real and unreal, and write a genuine nonactive novel. This is Francesco's aporetic anagnorisis which, as we already know from the "Prologue," will be doomed to failure. This recognition is Moravia's narrative move to insure a dramatic interest in Francesco's search for a way between action and inaction, reality and unreality, authenticity and inauthenticity, and genuineness and nongenuineness. We want to see how Moravia will lead Francesco and us out of his Gidean labyrinth of narrative mirrors. We want to know how it is possible that a committed, non-involved, inattentive narrator such as Francesco will succeed in becoming the uncommitted, yet involved and attentive author of

a novel about action which he really does not want to commit. But more importantly, Moravia offers "contemplation" not simply as a narrative strategy to revive reader interest; rather, he sees contemplation as a way out. In his essay "Man as an End," he proposes an attitude of contemplation ("contemplazione" is the original term used in both narrative and essay) as an escape from the clutches of the modern world and as a conscientious alternative to the passivity and lack of existential commitment to be found in modern mass cultures. Contemplation is also a rejection of an existentialistic call to action of the type expressed by Camus and Sartre. It is theoretically an independent stance which does not abandon the real world or reality, but also is skeptical of willful actions undertaken in a world where cultural and ideological crises manipulate reactions and obscure them. Man loses his sense of autonomy and freedom when he becomes merely a means for the acting out of the drama of history and not the end, goal or humanistic ideal of historical movements. As Moravia put it in "The modern world will not become a Thebaid," one of the closing sections of his long essay "Man as an End:"

> If man wants to rediscover an idea of man and break out of the slavery into which he has fallen, he must be aware of his being a man and, to attain this awareness, he must abandon action for contemplation once and for all. (59; 244)

The Moravian concept of contemplation in narrative and essay is presented as an aporia or way out of story and history, a way to escape from the nets of human reality. But, of course no one succeeds in escaping.

From this point early in the diary/novel when Francesco undertakes his new attitude of uncommitted involvement or contemplation, we encounter the cross-examinations which, as in *The Empty Canvas*, attempt to uncover truth. As Francesco concludes at the end of the diary entry "Sunday October 25th," he must follow Oedipus's method and question his wife Cora. We are carried along from diary entry to diary entry in pursuit of the dramatic discovery of why it is that he desires Baba, does not desire Cora, and writes a diary/novel. Writing the novel is, to him, an exercise of freedom, free action and choice, but also a story he is "forced to relate" (106). This contradiction reenforces the recognition which comes at the end of the "Thursday October 29th" entry that he is both imitating reality and inventing it. He confesses that some of his diary entries are lies and prevarications. He conceives that the only way to investigate the truth of things is to identify with them. But he recognizes that this identification is impossible. Francesco wills and desires an identification with Baba and Cora as things and objects; he tries to see them through the "logic of every day normality" (185). But he violates and prevaricates normality in doing so. He sees their tautologous existences—they are what they are—and he cannot penetrate into this existence without aesthetic invention. The mystery and impenetrability of their automatic and puppet-like lives are impervious to truth.

As the diary entries progress toward the inevitable "Epilogue" which will end Francesco's desperate speculation, he learns that, in reality, he need do nothing, for death, the "deus ex machina," would take care of everything. Death is the final "corruption" ["corruzione"] of tautologous existence Francesco calls normality and reduces all willful actions to their necessary end:

> In conclusion, I should recognize yet again that it was not necessary to act because ordinary everyday life takes care of that for us, and all we have to do is to let it take its course, and when there is nothing else for it to do, it summons forth the *deus ex machina* of death and everything falls into place. (249–50)

Death is the mechanism that corrupts life and renders it machine-like in its efficiency. History shares this trait. It renders all acts meaningless. History is simply a "senseless sequence of events" (276), an irruption of corruption into the stream of human lives being lived. This pessimism about the meaning of things colors Francesco's conception of his aesthetic enterprise. In an important diary entry, "Friday December 4th," Francesco summarizes his recognition that he is able to write only "nongenuine novels" (275) ["romanzi inautentici," 245] simply because nongenuineness, like the corruption of death and history, is at the heart of all things and all actions, including aesthetic ones.

Francesco recognizes that aesthetic action is doomed to failure, yet he pursues his dream of capturing reality in his diary/novel, for it is his way of loving the world. As he confesses to Baba near the end of his diary:

> . . . the love that I feel for you in real life is merely a mode of action, and there can be no genuineness in action, whereas the love which will allow me to represent you in my novel begins and ends in contemplation and does not become soiled with action, with the dream of action, or with the renunciation of action. (321)

At this point in the novel, a contemplative love surfaces as the only way out between the nongenuineness of historical and aesthetic action. And it is the only genuine escape from the corruption of death.

True to the aporetic logic inherent in Moravia's narratives, the final diary entry, "Thursday December 17th," offers two conclusions. One Francesco characterizes as a fit ending for a "dramatic novel" ["romanzo drammatico"], while the other will simply make of the diary entries a "drama of a novel" (324) ["il dramma di un romanzo," 288]. Both conclusions are true in their own ways though they cast a different significance or set of meanings over the previous diary entries.

Even as "modern" readers inured to narrative tricks and multiple endings, we are disturbed by the two contradictory conclusions: the one a revelation that the final confession to Baba has been invented, and the other a final confession that really occurred. We face the prospect of having to reread the novel again in at least two quite different ways. Francesco understands our

hesitations and he appeals to us in the "Epilogue" to be fair to his doubts about the distinctions between appearance and reality. After all, he argues, life is merely a dream. All we can possibly do is either discipline ourselves to dream some dreams and not others (a process he does not understand), or simply rank dreams in order of their apparent relation to reality, making some dreams more real than others. We should at least recognize, he contends, that the dreams were his, genuinely had by him, and thus we should partake of them with some sense of authenticity. At this point, contemplative love as an aporial solution to the countermands of history and art dissolves into oneirocriticism.

Similar to the conclusion of *The Empty Canvas*, *The Lie* leaves us in doubt. It is not so much that we do not know how to go on with the investigation of the problem of freedom and nonfreedom; rather it is that we find it difficult to go back to the problem at all because it has been reduced to a doubtful and highly suspect enterprise. Within the metaphor of mechanism which Francesco has applied as an explanation to human destiny as well as to his narrative art, reading *The Lie* becomes like driving and being driven. Moravia's narrative chauffeur drives us to a certain point (we have gone along for the ride and enjoyment of new prospects), and then we must drive back and recover the route ourselves without a trustworthy map in the company of a confused chauffeur. At any blind intersection, it is our choice which way to go. We have become responsible for the whole narrative territory and landscape. The aporiae of freedom and nonfreedom become our own as we try to choose the best way out of a maze of multiple destinations which results from the contradictory signs in our map/text.

The Empty Canvas and *The Lie* acutely display the puzzle or aporia of human freedom and nonfreedom. The narrators of the novels appeal to us to investigate with them this dilemma of human life. The investigation is dialectic or aporetic in its logical mode of laying out the contradictions of the problem. There appears to the narrators and to us no resolution to the antinomic interpretations of the narrators' actions. The novels end, as they had begun, with expressions of doubt about the thrust and meaning of their life experiences and aesthetic rendering of those experiences. We are asked, rhetorically or aporetically, to attempt solutions of our own though it becomes quite clear that neither they nor we can possibly proceed in such a confused state of affairs. While the narratives have some relation to Sophoclean tragedy, there are not dramatic resolutions. Like Greek tragedy, however, we find a four-tiered anagnoretic irony in the novels: author, audience, actor and character may display and understand different interpretations of a string of words, a syntax. Thus, in this final sense, the deconstructionist's aporia applies to the multiple and confusing meanings, the "vertiginous possibilities" of interpretations of Moravia's novels of the 1960s.

Wayne State College

NOTES

1 For a statement of Moravia's interest in Greek tragedy and a theatre of ideas see Alfonsi (xv–xvi). Moravia's use of Wittgenstein in his dramas and 1960s novels is discussed in Siciliano (113–23), Kibler and interviews given at Sabaudia and the Istituto Italiano di Cultura. Ajello's interview reveals Moravia's reading of phenomenology and Husserl (168–9).

2 I have used the Manor Books edition of *The Empty Canvas* which has the same pagination and translator as the Farrar, Straus and Cudahy edition (1961). I provide the Italian original when there is special terminology or when the original differs from its English translation. I have used the Tascabili Bompiani edition of *La noia*.

3 Page numbers are from the Manor Books edition which has the same pagination and translator as the Farrar and Straus edition of *The Lie* (1966). Where necessary, I have supplied the Italian original from the Bompiani edition of *L'attenzione*.

WORKS CITED

Ajello, Nello. *Alberto Moravia*. Bari: Laterza, 1978.

Alfonsi, Ferdinando and Sandra Alfonsi. *An Annotated Bibliography of Moravia Criticism in Italy and the English Speaking World (1929–1975)*. New York: Garland, 1976.

de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.

_____. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second ed. rev. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

Hartmann, Nicolai. *Ethics*. Trans. Stanton Coit. 3 vols. London: Allen and Unwin, 1932.

Istituto Italiano di Cultura. *Recorded interview with Moravia*. New York, May 19–20, 1968. Unpublished.

Kibler, Louis. "Moravia's *Empty Canvas*: A Literary Application of Wittgenstein." Unpublished paper.

_____. *Recorded interview with Moravia*. Sabaudia, June 4, 1973. Unpublished.

Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.

Moravia, Alberto. *L'attenzione*. Milano: Bompiani, 1980.

_____. *The Lie*. Trans. Angus Davidson. New York: Manor Books, 1973.

_____. *Man as an End: A Defense of Humanism*. Trans. B. Wall. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.

_____. *La noia*. Milano: Bompiani, 1981.

_____. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.

Siciliano, Enzo. *Moravia*. Milano: Longanesi, 1971.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

Dante e la poesia italiana del Novecento: il caso Quasimodo

Andrea Ciccarelli

In un saggio dedicato alla presenza di Dante nella letteratura del nostro Novecento, uno dei critici più sensibili al problema, riepilogando gli ostacoli che solitamente s'incontrano nel corso di una tale analisi, proponeva all'attenzione del lettore una riflessione: "Difficoltà del dantismo dei poeti contemporanei: potrebbe essere il titolo di una ricerca" (Petrucciani 164). Che la poesia italiana proceda piuttosto da Petrarca che da Dante e cosa tutto ciò abbia significato per la nostra tradizione letteraria, è stato ampiamente dibattuto e, non a caso, con maggior lucidità proprio da quei poeti che in qualche modo si sono misurati con l'esperienza dantesca.[1]

Non sarà certo superfluo ricordare, comunque, qualcuna delle conseguenze derivate da questa scelta, attraverso la voce di uno di questi poeti:

> Accettando Petrarca la nostra letteratura si trovò, fin dai suoi inizi, a compiere delle capitali definitive rinunzie . . . la poesia italiana è stata dopo Petrarca privata dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita . . . dopo la *Commedia* non vi fu in Italia se non eccezionalmente il gusto della narrazione, questa presa di possesso della realtà . . . quell'attenzione e quella fiducia nei particolari e nei frammenti del mondo . . . escluse per sempre dall'inquietudine interiore del Petrarca . . . . Il Petrarca dominò, vinse fino all'annientamento completo una materia che poi fu quasi naturale evitare, senza più combatterla e spesso senza più considerarla . . . . Si pensi quindi quanta parte dell'esistenza è rimasta esclusa, dopo di lui, dal dominio della letteratura . . . e si pensi quanto è costato Petrarca a chi doveva in ogni modo averlo fra i propri numi tutelari. (Luzi 22–5)

I motivi che hanno sollecitato, nel Novecento, la prosecuzione di una tale situazione culturale, si possono schematicamente riassumere nell'impossibilità di riacquistare la sicurezza ideologica che ha consentito al Dante "poeta, filosofo, teologo, scienziato" (Bo, "Dante" 193) di costruire una struttura poetica unitaria e compatta, basata su un razionalismo che "resta estraneo ai nostri tempi . . . perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge" (Montale 33). Una ragione difficile da svelare perché, forse, come ha suggerito Ungaretti, siamo bloccati di fronte al fatto che in Dante la poesia scaturisca dal "sacro, purtroppo quasi interamente inibito alle nostre monche esperienze" (941). In altre parole, la condanna ad accostarsi a Dante con la coscienza di non poterne ripercorrere l'esperienza, a meno di inopportune forzature ideologiche:

Dante non può essere ripetuto . . . . Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli ad un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. (Montale 33)

"Difficoltà" riconosciute dagli stessi poeti—e non minori—del nostro Novecento quindi, ma che lasciano pur sempre spazio alle eccezioni (ed è stato giustamente ricordato che fra queste, proprio chi ha asserito la non ripetibilità dell'esperienza dantesca, Montale, è forse quello più volte accostato dalla critica al nome di Dante: cfr. Petrucciani 164). Ma è stato altrettanto giustamente detto che una difficoltà di fondo, una "resistenza non superficiale" (Jacomuzzi 217) ad avvicinare il nome di Dante ad un poeta del Novecento, esiste anche per la critica. "Al di là del valore esemplare e della suggestione dei temi e della scrittura" che l'opera dantesca suscita in molti autori contemporanei, possiamo parlare di "un uso allegorico del linguaggio letterario, cioè l'idea e la prassi che stanno a fondamento della poesia dantesca"? (Jacomuzzi 217). Insomma, l'"eccezione" novecentesca, pur non potendo attuarla, può almeno intuire e utilizzare l'idea di poesia così come la concepiva Dante, oppure si assiste ad una semplice ripresa di modi e temi? Nell'impossibilità di enumerare un cospicuo gruppo di nomi (Montale, ancora, è stato suggerito da Jacomuzzi; ma mi sembra che per altri, per quanto profondo e basilare sia il loro rapporto con Dante, non si possa applicare la controprova del criterio allegorico di cui sopra) credo non rimanga che rassegnarsi ad una lettura che, una volta messa a nudo l'entità dei risultati, proceda all'analisi delle cause che hanno originato tali riprese dantesche.

Il caso (l'eccezione) che qui si propone, Quasimodo, può forse sorprendere perché per le sue origini ermetiche indurrebbe a pensare più alla linea Petrarca-Leopardi che non a Dante, benchè lo stesso autore, nelle sue opere saggistiche, si sia richiamato apertamente al magistero stilistico e morale dell'Alighieri.[2] In realtà, che Quasimodo abbia attivamente messo a profitto la lezione stilistica di Dante, soprattutto quella infernal-petrosa, è stato recentemente dimostrato (cfr. Scorrano e Ciccarelli). Qui, forti anche di queste verifiche filogiche, si vuole piuttosto ricostruire l'itinerario ideologico che conduce il poeta siciliano a quella che, almeno sotto l'aspetto teorico, appare una tarda riscoperta di Dante.[3]

Questo riavvicinamento a Dante assume un rilievo particolare perché viene a coincidere con un periodo culturale (1945) in cui il poeta siciliano—già indicato da molti come un indiscusso protagonista dell'ermetismo—si propone all'attenzione critica come uno dei più accesi sostenitori della corrente neorealista. Non c'è bisogno di ricordare, credo, come negli anni trenta, già con *Acque e Terre* (1930) e poi soprattutto in *Oboe sommerso* (1932) e *Erato e Apollion* (1936), Quasimodo avesse privilegiato una poetica (la cosiddetta "poetica della parola")[4] che nei suoi aspetti esteriori favoriva il ripiegamento su se stessi, la tendenza a risolvere il discorso lirico su un piano soggettivo. Le poesie maturate durante e dopo il secondo conflitto mondiale mostrano

invece il tentativo di farsi voce corale, di tramutare le proprie riflessioni liriche in dialogo.[5] I motivi di quest'apertura verso le tematiche civili sono stati riassunti da Quasimodo come una necessaria riconsiderazione del ruolo del poeta e della poesia in una società traumatizzata dalle ferite lasciate aperte dalla guerra:[6]

> Oggi, poi, dopo due guerre nelle quali l'"eroe" è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve "rifare" l'uomo. (23–4)

La ricerca lirica di Quasimodo, venuta in contatto con l'esperienza bellica, avrebbe quindi subito un naturale ampliamento delle proprie tematiche esistenziali, facendosi portavoce di esigenze collettive, perché le "domande che il poeta pone a se stesso", le pone "a tutti" (13). Tutto ciò non può non riflettersi sul suo rapporto con Dante, visto che i primi segnali di esso, come s'è detto, coincidono proprio con questa nuova impostazione ideologica. Quasimodo si batte per la "fioritura di una poesia sociale", una poesia che si rivolga "ai vari aggregati della società umana", (40) ed è chiaro, perciò, che il confronto con la propria tradizione letteraria non verterà su questioni di "contenuti". È la guerra che mutando "la vita morale d'un popolo . . . richiama con violenza un ordine inedito nel pensiero dell'uomo, un possesso maggiore della verità: le occasioni del reale incidono nella sua storia" (34–5). Verità e reale, quindi, saranno i necessari punti di riferimento delle nuove poesie. Si tratterà allora di ricercare un linguaggio poetico che aiuti a realizzare quel "desiderio di discorso", quei "movimenti larghi di ritmo e di forme", quella volontà poetica che "aspira al dialogo e non al monologo" (40). E questo linguaggio (non potendo più essere quello che racchiudeva le proprie verità "nei simboli e nei barocchi petrarcheschi" 38), è individuato da Quasimodo nella "durevole forza del semplice stile" di Dante (44). È questo il "linguaggio visivo e concreto" (138) di cui la poesia contemporanea ha bisogno per spezzare le catene del "decoro ritmico" petrarchista che "ha dettato ancora solitudine e rassegnazione e indifferenza" nell'ultima poesia europea (124). Ripetiamo, Quasimodo si muove all'interno di una ricerca stilistica. Uno stile che si avvicini il più possibile alle esperienze di chi, dopo l'*inferno* bellico, si ripropone di "rifare l'uomo". Ecco che il contatto con la concretezza del Dante infernale diventa quasi naturale visto che Quasimodo, dopo aver affermato che "l'*Inferno* è il luogo dell'uomo nella sua contrastante natura" (134), termina il saggio sull'Alighieri del '52 asserendo che "la nuova generazione sa che per ritrovare l'uomo non deve incunearsi ancora nell'inferno: l'inferno è qui" (139). Consonanza di temi e di stile, dunque. Ma è una ricerca che non sembra proseguire oltre i confini infernali. Al Quasimodo che intitola le sue liriche *Colore di pioggia e di ferro*, *Auschwitz*, *Ancora dell'inferno*, non interessa il Dante "cifra oscura di sottofondi e allusioni" (138), quello che nel *Paradiso* ritorna a Beatrice e alla *Vita nuova*, che affonda le sue "radici in un tempo inventato" e non nel reale (126).

Che Quasimodo cadesse in pieno nel diffuso pregiudizio che la "parola realistica" della *Commedia* non risuoni nelle ultime due cantiche, non dovrebbe sorprendere più di tanto, visto che il recupero di Dante è giocato all'interno di questo parallelo inferno=guerra.[7] Seguendo il filo logico della sua riduttiva interpretazione del poema dantesco, si può anzi dire che se Quasimodo accettasse la poesia *elegiaca* del *Paradiso* incorrerebbe in una contraddizione stilistica, richiudendosi nuovamente in quella sfera di simbolismi che allontanano dalla verità. D'altra parte, il poeta, non nasconde che per lui "la decadenza della cultura cristiana è in atto" (122), e quindi difficilmente si può accostare al *Paradiso* senza valutarlo una "fuga" dalla realtà, un tentativo ormai impraticabile per l'uomo moderno che "ha imparato a sottrarsi alle metafisiche" (123). E Quasimodo non sembra lasciare spazio ad alternative, quando, non a caso prendendo ad esempio Eliot, afferma che il poeta di lingua inglese ha finito per impigliarsi in "richiami culturali di civiltà lontane", proprio per non essersi attenuto all'unico insegnamento che Dante poteva offrirgli: "La lezione di Dante per Eliot poteva essere una sola; ed era lezione di linguaggio, di poesia" (138).

Il poeta siciliano non pare preoccuparsi né ammettere l'eventualità che l'autore della *Commedia* possa penetrare nelle poetiche novecentesche autonomamente, al di fuori di questi schemi restrittivi. Un'impressione confermata dall'asserzione che gli uomini come Dante sono eletti "di volta in volta cittadini contemporanei del mondo" non per "memoria o amore", ma per "l'agonia d'una cultura, la sinuosa corruzione delle forme poetiche e di un linguaggio" (122). La ripresa dell'esempio dantesco, perciò, prescinde da ogni tentativo di capire a fondo i meccanismi della sua poetica e del suo realismo fondato non soltanto sulla realtà terrena, ma che si nutre anche "dell'invenzione, del sogno, della visione, della religione" (Bárberi Squarotti 171). Un Dante dimidiato, che per ragioni non meno storiche che estetiche (la "corruzione delle forme poetiche" contemporanee) finisce per rientrare in un piano di recupero *funzionale* ad una determinata situazione culturale. (E questa funzionalità, tutto sommato, è il segno di parte di quelle difficoltà ideologiche—anticipate in apertura—che la poesia contemporanea incontra nell'avvicinarsi alla lezione dantesca).

Date queste premesse e considerato che Quasimodo ambiva ad "essere salutato come profeta e capofila di quella poesia nuova che . . . aspira al dialogo" (Petrucciani 176) non c'è da stupirsi che abbia intrecciato con frequenza i suoi giudizi su Dante con gli sviluppi delle polemiche suscitate dalle sue liriche "civili".[8] Anzi, il richiamo al linguaggio concreto di Dante finisce per scadere, alle volte, in uno scoperto parallelismo:

> Il dramma e l'epica sono le aspirazioni che la nuova generazione piega verso il suo dolore morale . . . . Oggi, nel silenzio della poesia italiana . . . un ritorno alla parola realistica di Dante allontanerà lo sfocato, barocco petrarchismo. (139)

Inutile dire che affermazioni come queste, in una *lectura Dantis* tenuta a

Firenze nel '52, non possono che essere rivolte e nemmeno troppo velatamente a quella "scuola ermetica" che l'anno successivo, nel *Discorso sulla poesia*, verrà definita "estremo antro pastorale fiorentino di stilemi metrici" (35). Dante poeta-simbolo per chi affronta il reale ed esce dal suo "antro" per parlare al mondo, dunque, in opposizione agli epigoni del poeta che si chiude in se stesso, il lirico da cui dipende gran parte della nostra poesia e a cui però è negata la "possibilità d'una proiezione oggettiva del mondo" (115). Dante entra nella poetica di Quasimodo come l'anti-Petrarca, insomma, nei limiti in cui Petrarca finisce incolpevolmente per rappresentare, nei secoli, l'inesauribile fonte di una poesia che interpreta il mondo in funzione del proprio io e non viceversa.[9]

Altrove l'accenno a Dante è ancor più scopertamente apologetico, soprattutto se si considera che proviene dal discorso tenuto nel '59 a Stoccolma in occasione del ritiro del premio Nobel:

> Dante . . . accanto alle dolcissime poesie ermetiche della scuola del dolce stil novo più tardi aggiungerà, senza tradire la sua integrità morale, la violenza delle invettive umane e politiche, non dettate dall'odio ma dalla giustizia interna e religiosa in senso universale. (68)[10]

Il fine di questo brano è talmente evidente che diventa superfluo ogni commento. Che senso avrebbe definire "ermetiche" le poesie giovanili di Dante, nonché l'affermare che l'Alighieri nel passare al realismo della *Commedia* non ha tradito la sua integrità morale, se non per gettar luce sulla vicenda Quasimodo? Eppure, se non ci si lascia influenzare dal facile strumentalismo, non è impossibile identificare alcuni dei luoghi in cui quelle invettive dettate da giustizia e non da odio risuonano nelle liriche di Quasimodo. Si pensi, ad esempio, alla poesia de *Il falso e vero verde* intitolata jacoponicamente *Laude*, in cui un Figlio (assassinato) e una Madre dialogano sulla violenza prodotta dalla recente storia italiana e sul naturale nonchè brutale atto di contrappasso collettivo in cui è culminata (la folla inferocita che infierisce sul cadavere di Mussolini a piazzale Loreto). Si rifletta su quanto affermato dal Figlio: "l'ira e il sangue / colano giustamente" e si vedrà che il collegamento con quelle invettive "umane e politiche", per quanto strumentale, non è giocato soltanto ad un livello di esemplarità apologetica.

In alcuni casi, poi, certe asserzioni sulla vita di Dante lasciano trasparire la volontà di illuminare tratti della biografia dantesca sottolineandone quegli aspetti in qualche modo condivisi anche dallo stesso Quasimodo: "Nel rumore delle lotte di parte, [Dante] riprende le antiche letture di Stazio, di Ovidio, di Virgilio, di Orazio" (129). Come non pensare al Quasimodo che, per sua ammissione, sotto i bombardamenti, "nei giorni della furia tedesca e latina", traduceva Virgilio, Catullo, Omero? (109) E ancora: "Con lo studio degli antichi poeti Dante supererà la corrente lirica del volgare apologetico e continuatore d'un sentimento uniforme" (129).

In quel "sentimento uniforme" da superare, non è difficile leggere la poetica dell'ermetismo che Quasimodo asserisce di trasformare in canto, anche lui grazie alla lezione di quegli antichi poeti:

> Virgilio, Omero, Catullo, Eschilo, Ovidio . . . . Anni di lente letture per giungere . . . dalla prima approssimazione . . . della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una "poetica della parola", ma in quello della sua concretezza, della rappresentazione visiva, in funzione del suo linguaggio diretto e concreto. (32)

Linguaggio "diretto", "concreto", "visivo". Sono gli attributi del linguaggio del reale di Dante cui le nuove generazioni poetiche devono guardare per "aspirare al dialogo", come s'è visto. Ma proprio quando questo rapporto con Dante pare esplodere in dichiarazioni che suonano più programmatiche che spontanee, mostra invece di poggiare le sue radici su movenze sincere, non importa quanto ingenuamente ritenute davvero fondate su una comune matrice culturale. Mi riferisco al ruolo di Virgilio, il più amato degli antichi se Quasimodo firmava per anni le sue lettere d'amore con il nome del "silenzioso e casto" poeta delle Georgiche.[11]

Virgilio è visto come il padre spirituale e poetico di entrambi: del siculo-greco Quasimodo che, grazie a Virgilio, arriva "al discorso, ad una misura d'oggettivazione" (109); e del pellegrino medioevale che sull'autore dell'*Eneide* "impara il dialogo", apprende come spostarsi "dalla poetica della memoria a quella del reale, degli oggetti" (133). Ancora un riferimento laterale alle polemiche contemporanee al poeta, quindi (memoria=intimismo=ermetismo, vs la triade dialogo-reale-oggettività). Ma, come è stato già suggerito (Ciccarelli 420–2), il sentimento provocato da questa comune discepolanza ha recato frutti concreti. Basti ricordare la poesia *Dialogo* de *La vita non è sogno*, in cui Quasimodo intreccia il tema dell'ade virgiliano (il mito di Orfeo ed Euridice), con quello "reale" dell'inferno dantesco. Così, all'*incipit* tratto dalle *Georgiche* ("At cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum"), fa subito coro un al di là infernal-petroso, che trasporta le "umbrae . . . tenues" dell'antico mito in un contesto concretizzato da un lessico inequivocabilmente dantesco:

> Siamo sporchi di guerra e Orfeo brulica
> d'insetti, è bucato dai pidocchi,
> e tu sei morta. L'inverno, quel peso
> di *ghiaccio*, l'*acqua*, l'*aria di tempesta*
> furono con te . . .
>
> ma il nostro tempo è stato *furia* e *sangue*:
> altri già affondavano nel *fango*,
> avevano le mani, gli occhi disfatti,
> urlavano misericordia e amore.

Abbiamo evidenziato nel testo i termini di sicura provenienza infernale (mi riferisco, è ovvio, alla "piova / etterna, maladetta, fredda e greve" che sotto

forma di "grandine grossa, acqua tinta e neve / per l'aere tenebroso si riversa" e fa "urlare" come cani i golosi all'inizio del sesto canto, nonché al fango bollente dello Stige dove sono puniti gli iracondi). Ma è chiaro che l'intero brano riecheggia il mondo senza speranza dell'*Inferno* dantesco. Un mondo in cui il messaggio poetico si esplica in modo "diretto" e "visivo", senza essere attenuato dalla grazia del "mansuetus" Virgilio: "Vidi genti fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante offeso (*Inf.* 7.110–1). Virgilio come comune maestro di poesia, quindi, ma Dante come un compagno di viaggio ideale, come un alunno più anziano che avendo già fatti propri gli insegnamenti dell'antico, ci mostra la strada per renderli attuali.

Il rapporto con Dante, perciò, filtrato o meno attraverso la lezione dei classici, apologetico o strumentale che lo si voglia dire (e abbiamo anticipato appositamente dei passi che non lasciano ombra di dubbio su una tale utilizzazione), svolge un suo preciso ruolo nella poetica post-bellica di Quasimodo. Ed è proprio su questo ruolo che, forse, vale la pena di soffermarci ancora.

È fin troppo chiaro che l'interesse per Dante non nasce all'insegna del fascino esercitato dal plurilinguismo dantesco, se per plurilinguismo s'intende la dichiarata curiosità per una vasta sperimentazione stilistica. Allo stesso tempo, però, se Quasimodo insiste per il "linguaggio del reale", per una poesia sociale, non è per sostenere una prevalenza di "contenuti"; al contrario, sono "proprio le ragioni formali . . . a comprendere la nostra poesia nella partecipazione umana del mondo" (40). È proprio lo stile (il "semplice stile" di Dante) a caratterizzare i contenuti, non l'opposto. Il poeta affida il proprio messaggio sociale ad un determinato modo di far poesia, una poesia che per la sua apertura al dialogo manifesta immediatamente le sue intenzioni estetiche. Il formarsi di questa poetica—che è poi il movente che conduce Quasimodo a Dante—s'intuisce già in un saggio su Petrarca del '45 (e quindi prima che il poeta, nel biennio '52–3, s'impegni pubblicamente ad indicare alla poesia italiana la via realistica di Dante), là dove un Quasimodo che è nel pieno della sua riforma poetica asserisce che il reale e l'oggetto sono assenti dalla lirica petrarchesca, perché Petrarca "parla con la voce del sentimento della solitudine" (118). Siamo in quello stesso 1945 in cui il poeta, in un breve scritto dal titolo *Cultura e politica*, nell'ammonire i giovani a non cadere nelle trappole di un'arte anonima e falsamente collettiva, afferma che questi stessi giovani che si affacciano alla poesia, dopo aver "conosciuto la morte e il lutto . . . ora vogliono conoscere la 'vita' della propria terra" (270). Si comincia a profilare quella necessità di apertura formale che poi si materializzerà nell'opposizione al simbolismo ermetico (o a ciò che Quasimodo vede come tale). È chiaro, infatti, che per evitare che la poesia si risolva in un esercizio teso solo a lenire il dolore di chi scrive, è necessario uscire da una poetica che si affida a simboli più o meno oscuri per dispiegarsi invece nel canto e gettare luce su quella "vita" che si desidera conoscere. Petrarca o, meglio, ciò che ha rappresentato per la tradizione italiana, non pare quindi poter rien-

trare nell'ottica di chi assegna un tale compito alla poesia. Quasimodo non fa mistero che la ricerca di una nuova via implica la convinzione del fallimento delle poetiche novecentesche: "il surrealismo è morto, forse, nella stessa ora in cui da noi tramontava l'ermetismo" (27). Con la guerra e la susseguente distruzione di ogni sicurezza ideologica e formale, la "nuova generazione . . . s'è trovata improvvisamente senza maestri apparenti per poter continuare a scrivere poesia" (39). Questa mancanza di modelli, ovviamente, va sempre considerata dal punto di vista di Quasimodo, il quale non si stanca di ripetere il proprio credo realistico: "l'uomo vuole la verità dalla poesia" (28). È il momento storico a spingere il poeta ad interrogarsi, a guardarsi dentro, non il proprio innato "sentimento della solitudine". Ma guardarsi dentro significa anche cominciare a valutare il peso della tradizione letteraria che ci ha preceduto e che ha prodotto quelle poetiche ormai inattuali. E quando nel '46, nel primo dei suoi "Discorsi sulla poesia contemporanea," Quasimodo comincia a porsi il problema, Dante è escluso da questa ricerca, non sembra poter colmare quel vuoto di "maestri" causato dal fallimento del lirismo di marca petrarchesca: "Per la poesia, la filosofia di Dante è crollata . . . Dante non è un poeta amato dai contemporanei" (22). È la prima volta che il nome di Dante compare in un saggio dedicato da Quasimodo alla poesia del '900 ed è significativo che il poeta, il quale pochi anni dopo inviterà a leggere la *Commedia* per cancellare lo "sfocato barocco petrarchismo", sottolinei lo scarso amore dei contemporanei per Dante. Quasi ad anticipare la necessità di quello che, una volta scoperta l'attualità della lezione dantesca, diverrà un incessante ritornello: leggere Dante per dimenticare Petrarca. Nel '46 Quasimodo ha già implicitamente espresso i suoi dubbi sulla validità dell'insegnamento petrarchesco per la poesia italiana, assetata di quel "reale" assente dall'opera del grande lirico trecentesco. Ma di fronte all'esigenza di confrontarsi con la "storia" della propria letteratura, il poeta esorta le nuove generazioni a riflettere sull'importanza della tradizione (e quindi, paradossalmente, dello stesso Petrarca), precisando, però, che una tale operazione "non è un invito di ritorno all'intelligenza di ogni manifestazione trascorsa dello spirito della propria terra. È qualcosa di più profondo di una discesa inerme in alcune forme di unanime consenso" (16). Una precisazione cautelativa, si potrebbe dire, nei confronti di quei "parnassiani" che concepiscono la tradizione come un repertorio di schemi, e che conferma come Quasimodo, pur non avendo ancora individuato un'alternativa, ribadisca la sua insoddisfazione per il sistema poetico italiano. Ma, al di là della solita frecciata rivolta all'ermetismo e ai suoi cultori critici, siamo anche di fronte al primo passo inconscio verso la soluzione del problema (come lo intende Quasimodo, ovviamente). Qui l'accenno è diretto a Petrarca, il poeta che ha involontariamente gettato le basi per quelle biasimate "forme di unanime consenso". Ma un approccio simile alla tradizione, basato più sulla comprensione che l'imitazione, potrebbe valere per chiunque, se solo si definissero le ragioni estetiche che ci spingono, appunto, a richiamarci ad essa. E Quasimodo, pur non potendosi

ancora riferire a Dante, lascia comunque intravedere dove lo condurrà la sua ricerca:

> Io non credo alla poesia come "consolazione" ma come moto ad operare . . . in seno alla vita, cioè dentro l'uomo . . . . Il poeta parla della società in cui vive, grida se deve gridare. (18)

Quando scrive queste parole, Quasimodo ha già cominciato a "gridare" con quelle poesie che, composte durante e subito dopo la fine della guerra, escono proprio nel '46 a Milano per i "Quaderni di Costume" con il titolo di *Con il piede straniero sopra il cuore* (si tratta di gran parte dei componimenti che l'anno successivo confluiranno in *Giorno dopo giorno*). E che Dante abbia contribuito al tono di queste poesie, lo prova la lirica più nota di questa raccolta, *Alle fronde dei salici*, il cui ultimo verso "oscillavano lievi al triste vento", non pare esente da un contatto con il famoso verso del quinto canto dell'*Inferno*: "e paion sí al vento esser leggieri". Siamo in ambito infernale, ma non è il Dante petroso cui Quasimodo si appellerà più avanti, si potrebbe obiettare. Ed è vero, ma in altre prove dello stesso libro le riprese dantesche sono in tono con quell'inferno "reale" prediletto da Quasimodo. Spogli e riscontri vari sono stati già effettuati, come s'è detto (cfr. Scorrano 40 sgg.; Ciccarelli 417). Qui si vuole sottolineare, però, come non conti solo la pura ripresa lessicale (anche nella stessa *Alle fronde dei salici* la parola "ghiaccio", dato il contesto—"fra i morti abbandonati nelle piazze / sull'erba dura di ghiaccio"—lascia pensare al ripetuto uso che Dante ne fa nell'*Inferno*) bensí anche la connotazione negativa che accompagna tali riprese. Un esempio su tutti: il termine "cerchio" che nella poesia *Dalla rocca di Bergamo alta* ricorda, complici anche altri precisi riferimenti infernali, la struttura stessa dell'inferno dantesco: "Eri nel *cerchio* ormai di *breve raggio*: / e tacquero l'antilope e l'airone / persi in un soffio di *fumo maligno*". La ripresa non potrebbe essere più peculiare: l'avanzare del male causato dall'inferno bellico è direttamente proporzionale, se possibile, al procedere concentrico del mondo senza speranza di Dante. E in un'altra lirica, *Neve*, il "cerchio bianco dei sepolti" rinvia di nuovo, per il senso (i morti seppelliti dalla coltre di neve) e per l'immagine, a quel cerchio di breve raggio, l'infernale lago di Cocito.

La parola realistica di Dante, malgrado le difficoltà teoriche, già opera nelle poesie pubblicate nel '46, quindi. Ma la chiave di volta che spalanca a Quasimodo la possibilità d'individuare pubblicamente in Dante quel maestro di cui le nuove generazioni hanno bisogno, è racchiusa nella definizione di ciò che che per lui dovrebbe essere il tratto distintivo di ogni poeta: "Ogni poeta—scrive infatti Quasimodo sempre nel '46— . . . si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo linguaggio" (15–6). Abbiamo anticipato come Quasimodo abbia sostenuto che sono le "ragioni formali", cioè il *linguaggio*, a presentarci una determinata impostazione estetica e, quindi, i "contenuti". L'aggancio teorico con

Dante, sebbene ancora sotterraneo, è ormai avvenuto.[12] Perché venga alla luce dichiaratamente bisognerà aspettare qualche anno, come si sa. Forse Quasimodo per acquistarne coscienza dovrà prima passare attraverso l'esperienza delle proprie poesie *infernali*. Forse avrà anche bisogno di verificare, attraverso una serie di parallelismi che poi—nel vivo delle polemiche degli anni '50—diverranno pure strumentali, come il *dialogo* appreso da Virgilio andasse in qualche modo rivestito della concretezza infernale dantesca per avvicinarsi allo scopo "visivo" e "diretto" desiderato. Ed anche se Quasimodo arriva a Dante per via indiretta, per esclusione, dopo aver sperimentato il fallimento altrui (Petrarca), crediamo non si possa negare la sincerità del movente che spinge il siculo-greco ad abbandonare il suo mondo di simboli lirici, per misurare la propria esperienza con il poeta che ci ha insegnato ad individuare nella poesia il *reale* dell'uomo.

Indiana University

NOTE

1 Nell'impossibilità di stilare liste che comunque risulterebbero parziali e incomplete, qui si possono ricordare i nomi di quattro autori che, fra i poeti della generazione subito precedente e immediatamente posteriore a Quasimodo, si sono soffermati sul problema con maggiore attenzione: Ungaretti, Montale, Luzi e Bigongiari.

2 A parte che in due saggi sull'Alighieri (*Dante*, '52; *Brunetto Latini*, '57), Quasimodo riflette sul ruolo svolto da Dante all'interno del panorama letterario italiano in diversi interventi dedicati a questioni di poetica novecentesca: *Poesia contemporanea* ('46), *Discorso sulla poesia* ('53) e *Il poeta e il politico* ('59).

3 E diciamo "tarda" perché Quasimodo, se si escludono le prefazioni alle traduzioni dei classici (lirici greci, Virgilio ed Eschilo) ed un breve ma significativo scritto del '39 (*D'Annunzio e noi*) comincia ad interessarsi di teoria e di critica letteraria soltanto dopo il '45.

4 È questa la famosa definizione coniata da Oreste Macrì nel suo studio del 1938 su Quasimodo. Il poeta siciliano, almeno a partire dal '45, ha sempre mostrato una certa insofferenza per questa teoria che è, forse, indirettamente e parzialmente responsabile per le polemiche anti-ermetiche in cui Quasimodo si è lasciato coinvolgere nel tentativo di svincolarsi da quello *status* di "lirico puro" implicito nella definizione. Una situazione che ha finito per ingigantire ed esasperare le pur indubbie trasformazioni realistiche avvenute nelle poesie del dopoguerra. Si rifletta, in proposito, su questa asserzione apologetica dell'autore: "Non mi si fraintenda: 'parola' ha per me, ha sempre avuto, significato anche di epica, di drammatica" (15).

5 Più che quelle di *Giorno dopo giorno* del '47, cfr. *La vita non è sogno* (1949) e la sezione "Quando caddero gli alberi e le mura" di *Il falso e vero verde* del '57.

6 È risaputo che questo passaggio dall'ermetismo al realismo, ha dato vita alla querelle sui *due* Quasimodo. Parte della critica ha sempre valutato questo mutamento come una maturazione della poetica quasimodiana; altri, invece, tendono a valutare negativamente quello che è visto come un facile passaggio alle poetiche in voga nel dopoguerra (su questo problema si vedano le equilibrate osservazioni di Bo, Prefazione).

7 È fuor di dubbio che Quasimodo, sulla scia del suo approccio svolto in chiave contemporanea dell'opera dantesca, abbia sottoscritto "un giudizio recepito in modo inerte e ripetuto senza procedere a verifiche sul campo" (Scorrano 35). Quasi a controcanto (voluto?) di questa rigida e poco accurata posizione ideologica, si pensi invece a quanto ha sostenuto

Montale: " . . . chi ha il senso della poesia non tarda ad accorgersi che Dante non perde mai la sua concretezza neppure nei casi in cui la fabbrica si mostri meno rivestita della supposta efflorescenza" (28).

8 È stato più volte sottolineato dalla critica come gli interventi saggistici di Quasimodo servano più a giudicare il suo pensiero e i suoi intenti poetici, che non come reale contributo critico sugli autori o le correnti di volta in volta analizzati. E questo, dati i presupposti del suo recupero dantesco, vale in misura ancora maggiore per gli scritti sull'Alighieri.

9 Era inevitabile che Quasimodo, data la polemicità del suo sforzo anti-tradizionale (e quindi anti-elegiaco), finisse per puntare l'obiettivo delle sue critiche sull'indiretto "responsabile" dello scarso realismo della poesia italiana. È necessario precisare, comunque, che se è vero che nel *Discorso sulla poesia* il poeta arriverà a suggerire di "leggere Dante per dimenticare Petrarca" (45), altrove specificherà anche, però, come le sue critiche s'appuntino contro il "mormorio petrarchesco" degli imitatori, incapaci di rifarsi al Petrarca "esemplare di Leopardi" (124). E forse, ma la si prenda come pura ipotesi, chi asseriva tali frasi nel '52, suggeriva indirettamente che fra i pochi capaci di ripetere l'esperienza petrarchesca senza scadere nella banalità dell'imitazione esterna si doveva contare l'autore di *Acque e Terre*.

10 Proprio l'occasione del Nobel aveva risollevato le polemiche intorno alla sincerità o meno (finendo per offuscare lo studio sul reale valore estetico delle poesie) della cosiddetta stagione civile di Quasimodo. Per avere un'idea dell'asprezza di tali polemiche penso sia sufficiente ricordare come uno dei maggiori critici italiani del secolo, Emilio Cecchi, avesse sarcasticamente salutato il conferimento del premio a Quasimodo, intitolando un suo articolo sul *Corriere della sera*, "A caval donato non si guarda in bocca . . . ".

11 Per queste lettere cfr. Lajolo.

12 E di un Dante "sotterraneo", che si propone silenziosamente alla cultura novecentesca, aveva parlato Quasimodo nel saggio sull'Alighieri del '52 (121).

OPERE CITATE

Bárberi Squarotti, Giorgio. "La critica Quasimodiana". *Quasimodo l'uomo e il poeta*. Ed. Rosa Brambilla. Assisi: Cittadella Editrice, 1983: 166–84.

Bo, Carlo. "Dante e la poesia italiana contemporanea". *Terzo Programma* 4 (1965): 193–8.

_____. Prefazione. Salvatore Quasimodo. *Poesie e Discorsi sulla poesia*. Ed. Gilberto Finzi. Milano: Mondadori, 1971: ix–xviii.

Ciccarelli, Andrea. "Quasimodo e Dante". *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*. Ed. Gilberto Finzi. Bari: Laterza, 1986. 411–24.

Jacomuzzi, Angelo. "Alcune premesse per uno studio sul tema Montale e Dante". In Zennaro. 217–27.

Lajolo, Davide, ed. Quasimodo. *Lettere d'amore a Maria Cumani*. Milano: Mondadori, 1973.

Luzi, Mario. *L'inferno e il limbo*. Milano: Il Saggiatore, 1964.

Macrì, Oreste. "La poetica della parola di Salvatore Quasimodo". Prefazione. Salvatore Quasimodo. *Poesie*. Milano: Primi Piani, 1938.

Montale, Eugenio. "Dante ieri e oggi". *Sulla Poesia*. Ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1976.

Petrucciani, Mario. "Due paragrafi per Dante e il Novecento. I. Tra le due guerre: dalla 'Ronda' all'ermetismo". In Zennaro. 163–86.

Quasimodo, Salvatore. *Il poeta e il politico e altri saggi*. Milano: Mondadori, 1967.

Scorrano, Luigi. "Dante 'sotterraneo' e dantismi nella poesia di Quasimodo". *Otto/Novecento* 4–6 (1988): 33–60.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Eds. Mario Diacono e Luciano Rebay. Milano: Mondadori, 1974.

Zennaro, Silvio, ed. *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979.

Rhetorical Values Ancient and Modern: Hermogenes's *On Types of Style* and Italo Calvino's *Six Memos for the Next Millennium*

John T. Kirby

The new millennium, it seems, is likely to produce some strange bedfellows. Plato and Derrida were perhaps a few decades ahead of their time in this respect. But, finding ourselves inextricably ensconced in the postmodern era, we are liable also to find that the warp of the future is all woven in with the weft of the past, and that the present consists largely of our own attempts to make sense of this perplexing tapestry.

Italo Calvino, as his writings will show, was no stranger to the literature of classical antiquity.[1] It was in perusing his posthumous *Six Memos for the Next Millennium*[2] that I was struck by its resonance with the tradition of stylistic analysis that is the legacy of classical rhetoric. Whether in writing this work Calvino was inspired by a single classical model, we shall not know; but he is clearly not only master of the tradition, but proves himself able to transcend it in some forceful ways. To demonstrate this, I propose to orient his recent work to the ancient material with which it resonates.

1. In antiquity there evolved a number of indices for rhetorical style; these may be broadly categorized as *kinds* of style and *virtues* of style. In Aristotle's *Rhetoric* (3.2–12), we find the embryonic form of a theory of style that takes account of both these categories. His pupil Theophrastus seems to have elaborated the theory of the virtues of style, under the headings of Clarity, Correctness, Ornament, and Propriety.[3] In Cicero we find a clear schematization of the kinds of style under the headings of Plain, Middle, and Grand, and furthermore a correlation of each of these with a particular purpose: to prove, to delight, and to move.[4] Demetrius's *On Style* harmonizes the two schemata; he elaborates four good kinds of style—Plain, Elevated, Elegant, and Forceful—and four corresponding vices—Aridity, Frigidity, Affectation, and Unpleasantness. In the Demetrian system the vices are conceived of, one might say, as virtues *manquées*.[5]

Assuming that the kinds of style will be deployed as appropriate to the subject-matter, the theorist may turn to the particular contemplation of one or another of the virtues of style. This is the tactic of Pseudo-Longinus, whose powerful essay *On the Sublime* derives that virtue (*hupsos*) from five sources:

nobility of soul, powerful emotion, rhetorical figures, noble language, and a general effect of dignity.[6] In the same category we might place the late Greek rhetorician Hermogenes of Tarsus, among whose extant works we find one entitled *Peri ideôn*.[7] And this is a treatise that I want to discuss in some detail.

2. Hermogenes's *Peri ideôn* might be subtitled "Seven Memos for the Post-Classical Orator." Born in about 161 C.E., he was an oratorical child-prodigy; Philostratus tells us that the emperor Marcus Aurelius came to hear him speak (Philostratus, *Lives of the Sophists* 2.577). He is evidently enamored of the style of Demosthenes; one is reminded of Quintilian's remark that " 'Cicero' was the name, not of a man, but of eloquence" (Quintilian 10.1.112). Thus the Demosthenic style is Hermogenes's touchstone for excellence; all seven *ideai* of style may be found in Demosthenes's orations.[8]

It seems that Hermogenes knew, and may have modelled his *Peri ideôn* on, a similar system of twelve stylistic *ideai* included in the so-called "Aristides Rhetoric," a compendium dating from the second century C.E.[9]

We may conveniently represent the schema underlying Hermogenes's work in tabular form. I subjoin such a table here, together with the Greek terms he uses in each case:

1. CLARITY	*saphêneia*
purity	*katharotês*
distinctness	*eukrineia*
2. GRANDEUR	*megethos*
solemnity	*semnotês*
asperity	*trakhutês*
vehemence	*sphodrotês*
brilliance	*lamprotês*
vigor	*akmê*
abundance	*peribolê*
3. BEAUTY	*kallos*
4. RAPIDITY	*gorgotês*
5. ETHOS	*êthos*
simplicity	*apheleia*
sweetness	*glukutês*
subtlety	*drimutês*
modesty	*epieikeia*
6. SINCERITY	*alêtheia*
indignation	*barutês*
7. FORCE	*deinotês*

This list immediately shows its classical pedigree. Clarity, with its subheadings of purity and distinctness, harks back to the Aristotelian demand that one strive for a style clear and free of ambiguity.[10] Grandeur, in its various manifestations, is not perhaps to be sought above all else—simplicity, after all, is a subheading of Ethos or Character—but it is redolent of the Sublime

of Pseudo-Longinus. That the arts should exhibit Beauty was perhaps taken for granted until our own century; the Greek word for "ornament" or "adorning," *kosmos*, is the same as that for "order" (as opposed to chaos), and this polysemy indicates something of the premium the Greeks placed on order. Rapidity is of course an index of virtuosity, but Hermogenes opposes it expressly to flatness and carelessness.[11] Sincerity is connected with speech that is *endiathetos*, "unaffected" or "spontaneous,"[12] but also with that which is *empsukhos*, "animated" (we might translate this "heartfelt"). Its subcategory of "indignation" seems akin to this latter phenomenon. Force is characterized by the proper use of the other six kinds of style—knowing what to do, and when. This term, *deinotês*, has a celebrated past: *deinos legein* was a fifth/fourth century colloquialism for being particularly skilled in rhetoric.[13] Literally *deinos* means "terrible," "fearsome"; we use the words "terrific" and "awesome" with similar colloquial force.

3. *Six Memos for the Next Millennium* is actually a set of five lectures on a group of related topics: Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, and Multiplicity. (Calvino died on 19 September 1985, before he could compose the sixth one, Consistency). He calls each of these topics "values"[14] and imputes some virtue to each, but (as we shall see) in such a way that this imputation need not exclude the opposite value. It is worth working through his list, value by value, and remarking briefly on each.

Lightness came to have value for Calvino as a result of his own growth as a writer of fiction, when he found himself "becoming aware of the weight, the inertia, the opacity of the world . . . . I felt that the entire world was turning into stone" (4). But we are not to equate lightness simply with frivolity: ". . . there is such a thing as a lightness of thoughtfulness, just as we all know that there is a lightness of frivolity" (10). Calvino suggests that "lightness" is a way of looking at the world based on philosophy and science, as mediated by the writer's art (*ibid.*). His exemplars are Lucretius and Ovid here. Going on to discuss Italian literature, he invokes Cavalcanti and Dante as representatives of two opposite literary tendencies: the former, of one that "tries to make language into a weightless element that hovers above things like a cloud," the latter, one that "tries to give language the weight, density, and concreteness of things, bodies, and sensations" (15).

Quickness is recommended as a thing of beauty. Here Calvino borrows from the diaries of Leopardi: "Speed . . . is most pleasurable in itself; that is, for the vivacity, the energy, the strength, the sheer life of such a feeling. Indeed it almost gives you an idea of the infinite—elevates the soul, fortifies it" (41). The idea of strength is central here: the virtue of quickness in literature entails not simply brevity but also a kind of grace. Calvino himself goes on to say: "Quickness of style and thought means above all agility, mobility, and ease" (46). His emblem for this virtue is the Roman god Mercury. But he recognizes that this principle implies its opposite, which

we might term deliberateness, and which he personifies in the god Vulcan: "Implicit in my tribute to lightness was my respect for weight, and so this apologia for quickness does not presume to deny the pleasures of lingering" (45–6); he comments on strategies of repetition and of digression as ways of slowing down time in the text. The chapter ends with a Chinese tale that embodies, in a single marvelous stroke, the principles both of deliberateness and of quickness.

In the chapter on *exactitude*, as in the previous one, Calvino employs the medium as part of the message; that is, he begins by attempting a precise definition of literary exactitude, subdivided (or, as the classical rhetoricians would say, "partitioned") under three headings: first, the precise planning of the work in question; second, the evocation of clear, incisive, memorable visual images; and third, precision of language. Even the rhetorical effect of *il vago*, which in Italian can mean not only "vague" but also "lovely," "attractive," turns out to depend upon "a highly exact and meticulous attention to the composition of each image, to the minute definition of details, to the choice of objects, to the lighting and the atmosphere, all in order to attain the desired degree of vagueness" (59–60). Art, in such a case, conceals art.

This virtue of exactitude appeals to Calvino as the common goal of two different types of knowledge: one is the exploration of "the mental space of bodiless rationality," i.e. by theoretical abstraction; the other path "goes through a space crammed with objects and attempts to create a verbal equivalent of that space by filling the page with words, involving a most careful painstaking effort . . . " (74). It is a measure of Calvino's own formidable powers in this chapter that he makes considerable progress in both these directions, without sacrificing his own lightness or quickness in the process.

With *visibility* we come to the genesis of images, of imagination itself. Here Calvino is concerned not only with how an artistic project is conceived of by the artist, but also with how it is received by the audience. He sketches out, in its briefest contours, a semiology of imagination: "We may distinguish between two types of imaginative process: the one that starts with the word and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal expression" (83). These, of course, are the mechanisms at work in the typical rhetorical schema of rhetor/logos/audience, a schema that is (as Calvino knows) applicable to literature and even to cinema.[15] For the artist, Calvino surmises, visual imagination precedes verbal expression (86); he corroborates this from his own experience as a writer (89).

In discussing the stimulation of the imagination of the audience (or reader), we are on ground well-trodden by the classical rhetoricians; it was traditionally called *enargeia* (or *phantasia*) in Greek, *euidentia* in Latin.[16] In the creation of fiction, as in oratory, the artist strives to bring the audience not simply to understand a concept—if that were the only requirement, exactitude might fill the bill—but at times *to see an image just as the artist sees it*. Such visibility becomes for Calvino a "value to be saved" because he envisions

a "pedagogy of the imagination" that will protect this fundamental human faculty (92).

The skilled writer must understand what is visible, not only to the audience, but also to the fictional characters: "The poet has to imagine visually both what his actor sees and what he thinks he sees, what he dreams, what he remembers, what he sees represented, or what is told to him, just as he has to imagine the visual content of the metaphors he uses to facilitate this process of visual evocation" (82–3).

Multiplicity in the textual sense is, as one might imagine, multiple in kind: "There is such a thing as the unified text that is written as the expression of a single voice, but that reveals itself as open to interpretation on several levels . . . . there is the manifold text . . . on the model of what Mikhail Bakhtin has called the 'dialogic' or 'polyphonic' . . . . There is the type of work that, in the attempt to contain everything possible, does not manage to take on a form, to create outlines for itself, and so remains incomplete by its very nature . . . . There is the type of work that in literature corresponds to what in philosophy is nonsystematic thought, which proceeds by aphorisms, by sudden, discontinuous flashes of light . . . ." (117–8). All this is akin to Hermogenes's concept of abundance, which is discussed under the heading of grandeur (see Hermogenes 277–96).

But the principle of multiplicity has its most far-reaching implications in the kind of metaphysics espoused by thinkers such as Carlo Emilio Gadda, whose view of the world as a "system of systems" is adduced by Calvino. Such a view seeks "to represent the world as a knot, a tangled skein of yarn; to represent it without in the least diminishing the inextricable complexity or, to put it better, the simultaneous presence of the most disparate elements that converge to determine every event" (106). Literature, then, is to be set the task of "weaving together the various branches of knowledge, the various 'codes,' into a manifold and multifaceted vision of the world" (112).

These five "values" are, I suggest, all values one would first and foremost prescribe for the dancer: lightness, quickness, exactitude, are all crucial if one is to achieve what is called "grace" in dance; visibility is, of course, central to any event of stage-performance; and multiplicity, as Calvino sketches it out, is the faculty of drawing the many into the one—no less important for the compelling performance. It is interesting that the same Greek word, *skhêmata*, was used to refer both to the various figures of a dance and to the configurations of language in prosody, diction, and thought.[17]

In light of the principle of multiplicity, one would like to see what Calvino would have done with *consistency*, the sixth, unwritten memo. I would not be surprised to find that he had conceived of it as something of a counterbalance, an anchor to the barque of multiplicity; for the very possibility of valorizing such "literary values" as he has enumerated here depends from a kind of consistency. But I shall have further speculation to offer about this sixth memo shortly.

4. It will immediately be clear that Calvino's work has a close kinship with that of Hermogenes. There are, by the same token, some differences, subtle as well as obvious, and these demonstrate inevitably that Calvino, like Hermogenes—like all of us—is a child of his age.

The history of rhetoric shows that there is a tendency to move, over time, from a concern with issues of invention to a concern with issues of style. This is concomitant, it would seem, with a shift of focus from the oral to the written: a phenomenon of "slippage" recently identified in Italian as *letteraturizzazione*.[18] To a certain extent one is inclined to consider Hermogenes's treatise historically in light of this phenomenon. Yet it is not that Hermogenes's system takes no account of invention, but rather that this whole treatise focuses on style per se.[19] Calvino's work, on the other hand, seems to hover between questions of style and those of invention—as if, for the new millennium, he wants to urge an emphasis different from that of the age we are leaving behind, one in fact closer to the older (classical) values that gave the palm to invention.[20] As for the oral/written dichotomy, I think it is ironic that Hermogenes presents his ideas in written form, for training in oration; Calvino would have presented his ideas in oral form, as observations on writing.

Calvino's work is, in a sense, like the salmon swimming upstream: in an adventurous mood, one might term it *antiletteraturizzazione*, an endeavor to undo the effects of this slippage. Over and over again he insists upon the intricate connection of style with invention. See, for example, his remarks on Cavalcanti: ". . . there is a lightening of language whereby meaning is conveyed through a verbal texture that seems weightless, until the meaning itself takes on the same rarefied consistency" (16). And this should not surprise us, because he conceives of literary invention as itself intricately connected with the profoundest of philosophical formulations: "There remains one thread, the one I first started to unwind: that of literature as an existential function, the search for lightness as a reaction to the weight of living . . . . I am accustomed to consider literature a search for knowledge." (26) Time and again he intimates that his agenda are not merely stylistic but inventional and indeed metaphysical: "This talk is refusing to be led in the direction I set myself. I began by speaking of exactitude, not of the infinite and the cosmos" (68); "I think that this bond between the formal choices of literary composition and the need for a cosmological model (or else for a general mythological framework) is present even in those authors who do not explicitly declare it" (69).

And so rhetoric and philosophy, those quarrelsome siblings, are once again inevitably brought face to face. *Six Memos* requires that we face the metaphysical and ethical issues raised by the uses of literature: Calvino, aware of the perils of a liminal time such as our era, speaks of values "to be saved" (92): ". . . the danger we run in losing a basic human faculty: the power of bringing visions into focus with our eyes shut . . . of *thinking* in terms of

images" (92, emphasis his). Rhetors and audiences need such a faculty too; that is what underlies the use, in oratory, of *êthopoiia*—the rhetor's projection to the audience of a character that is realistic, plausible, and trustworthy.[21] Thus the issue of focus, of imaginal thought, is of crucial importance for all art that is readily seen as mimetic—but also for occasions of oratory. Just what is mimesis? How shall we situate such a phenomenon in our "postmodern" world? Postmodernism is defined by Calvino as "the tendency to make ironic use of the stock images of the mass media, or to inject the taste for the marvelous inherited from literary tradition into narrative mechanisms that accentuate its alienation" (95). We have left behind the more ingenuous epoch where such irony was not universal; in oratorical situations now we find ourselves ineluctably haunted by the discrepancy between seeming and being: what of an orator that embodies the Hermogenic principles of sincerity or modesty? Is he indeed sincere, modest, or is this empty mimesis, the merest figment and masquerade? If, as Calvino says, "all 'realities' and 'fantasies' can take on form only by means of writing" (99), then we need to consider the extent to which the orator, by virtue of speaking, inscribes a "reality"—or indeed a "fantasy"—onto the rhetorical situation. In our oral communication, as well as on our literary pages, these issues take on a far-reaching significance.

5. As a kind of frontispiece to *Six Memos* is added the photograph of a sheet of paper with a handwritten list of the five lecture-titles; the sixth is there too, ever so faintly—literally "under erasure"—and this is most fitting for the work of a child of the postmodern era, the age of the *opera aperta*, a man who knew intimately the boundaries of determinacy.[22]

It is a poignant coincidence, in fact, that this sixth, unwritten lecture was to have been on the topic of *consistency*. We live in an epoch where we are reminded, more acutely than ever before, of the deep truth of Heraclitus, "All is in flux." In fact this becomes for us one of the hallmarks of life itself, to such an extent that the change is the consistency. While Calvino did not complete his memo on consistency, he did leave behind, in his fiction, some provocative observations on the topic:

> So here you are now, ready to attack the first lines of the first page. You prepare to recognize the unmistakable tone of the author. No. You don't recognize it at all. But now that you think about it, who ever said this author had an unmistakable tone? On the contrary, he is known as an author who changes greatly from one book to the next. And in these very changes you recognize him as himself. (*If on a winter's night* 9)

It may well seem that, in the strict sense, the only consistency in human life is to be found in death. In that sense Calvino left his sixth memo unwritten on the page, but composed it in his own passing in 1985. Here again we may turn to his fictional work:

. . . for Mr. Palomar being dead means resigning himself to remaining the same in a definitive state, which he can no longer hope to change . . . . This is the most difficult step in learning how to be dead: to become convinced that your own life is a closed whole, all in the past, to which you can add nothing and can alter none of the relationships among the various elements. (*Mr. Palomar* 124–5)

Yet I wonder whether Calvino himself quite subscribed to this notion. Mr. Palomar is a notoriously tentative character; his most endearing quality is his penchant for musing, for contemplation, for rumination (or, put another way, his most maddening quirk is his tendency to vacillate, to equivocate, even to prevaricate). So it is not entirely surprising to read, in the same chapter, the following:

The wave strikes the cliff and hollows out the rock, another wave arrives, another, and still another; whether he is or is not, everything goes on happening. The relief in being dead should be this: having eliminated that patch of uneasiness that is our presence, the only thing that matters is the extension and succession of things under the sun, in their impassive serenity. All is calm or tends toward calm, even hurricanes, earthquakes, the eruption of volcanoes. But was this not the earlier world, when he was in it? When every storm bore within itself the peace of afterward, prepared the moment when all the waves would have struck the shore, and the wind would have spent its force? Perhaps being dead is passing into the ocean of the waves that remain waves forever, so it is futile to wait for the sea to become calm. (*Mr. Palomar* 122)

If this new perspective is seriously entertained, the whole traditional contrast between life and death may be turned inside-out: the immemorial Western notions of life-as-change and death-as-fixity begin to slip, to blur, to metamorphose, both suffused with the luminosity characteristic of Calvino's writing.

Whither literature will proceed in the next millennium, we can from this vantage-point only speculate; but we are the richer to be able to carry under our arm, not only the surviving remnants of the classical tradition, but Calvino's *Six Memos* as well.[23]

Purdue University

NOTES

1 See, for example, the collection of essays translated as *The Uses of Literature*, which includes "Why Read the Classics?," "The Odysseys within the Odyssey," and "Ovid and Universal Contiguity." Specific references in *Six Memos for the Next Millennium* itself attest to Calvino's familiarity with the classical tradition.

2 These chapters were to have been the Charles Eliot Norton Lectures for 1985–6; they were prepared for publication by Calvino's widow. The Italian original is published as *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*.

3 The Theophrastan virtues of style are referred to by Cicero in *De oratore* 3.37 and *Orator* 79. The disappearance of Theophrastus's writings is a great loss to us; for more on his work see Mayer's edition of the fragments; Grube, "Theophrastus" and "Thrasymachus"; Kennedy, "Theophrastus"; and Fortenbaugh.

4 See Cicero's *Orator* 20–1; 69; 106–9, etc. On the correlation of the three *genera dicendi* with the *officia oratoris* see Douglas.

5 See Demetrius *On Style* 36. The importance of this treatise – apparently not by Demetrius of Phalerum – is not to be underestimated. Its date, and probable sources, are keenly disputed; see e.g. Solmsen; Grube, *A Greek Critic*; and Kennedy, *Art of Persuasion* 286.

6 *On the Sublime* 8.1. Which is not to say that this author gives no attention to "vices" of style; see e.g. *On the Sublime* 3–5. The best introduction, with commentary, for *On the Sublime* is that of Russell.

7 The standard edition of the Greek text is that of Rabe. Wooten, *Hermogenes's* On Types of Style provides an excellent English translation, with notes; see also the perspicuous discussion of Hermogenes in Wooten, *Cicero's* Philippics, 22–42. N.B.: an alternate title for Hermogenes's work is *Peri ideôn logou*. This is not easy to translate: *logos* is tremendously polysemous, and in rhetoric can mean a simple utterance, an entire oration, a story, a specific line of reasoning, or the use of enthymeme considered generally. Here it may mean "language" or "oratory"; yet another title found in some ancient mss. is simply "Hermogenes's Rhetorical Handbook." *Idea* is of course one of Plato's words for his famous concept of the Forms; but it can designate a species, sort, or class of things, and is etymologically related to the Greek word for "see"; the notion was probably that by examining a thing's appearance, one might determine its nature. So the title of Wooten's translation, *On Types of Style*, should not be taken to associate Hermogenes's work with the *kinds* of style, but rather with a number of *species* of good style. On the ms. evidence for the title of the work, see Rabe xxi–xxiii.

8 See e.g. Hermogenes 215 (section-numbers in Hermogenes are actually the page-numbers in Rabe; these may be found in the margins of Wooten's translation).

9 Greek text in Schmid, *Libri rhetorici*. See also Schmid, "Aristidesrhetorik," and Kennedy, *Art of Rhetoric* 628–32. Kennedy (*ibid.* 629 & n. 34), following Schmid, attributes this work to Basilicus of Nicomedia.

10 *Rhetoric* 1404b 2, *saphê einai*, and 1407a 32, *mê amphibolois*.

11 Hermogenes 312, *aneimenon kai huption*.

12 *endiathetos*, from *en* + *diatithêmi* "arrange in," has in some contexts the meaning "innate" or "deep-seated."

13 See for example Sophocles, *Oedipus the King* 545; Plato *Symposium* 198c, *Euthydemus* 304d, *Protagoras* 341a–b. The quality of *deinotês* is discussed by Dionysius of Halicarnassus (*Thucydides* 23) and by Pseudo-Longinus (*On the Sublime* 12.4; 34.4); and the Forceful (*deinos*) style is one the four praised by Demetrius (see especially *On Style* 240–301).

14 Calvino, *Six Memos* 45. Esther Calvino reports, in her introductory "Note on the Text," that Calvino had toyed with some other titles, including the terms "Literary Values" and "Literary Legacies."

15 Just how this may be so is considered at length in Kirby, "Toward a Rhetoric of Poetics."

16 *Enargeia*: Hermogenes 343; *phantasia*: *On the Sublime* 15. Aristotle had discussed *pro ommatôn poiein*, or "bringing before the [audience's] eyes," in *Rhetoric* 1410b–1411b. The fullest treatment in Latin (sub uoc. *euidentia*) is in Quintilian 4.2.63, 6.2.32, 8.3.61. I suspect it is no coincidence that Calvino begins his chapter with a discussion of *fantasy*.

17 Dance: Aristophanes, *Peace* 323; *Wasps* 1485; Euripides, *Cyclops* 221; Xenophon, *Symposium* 7.5. (Isocrates 15.183 refers to the exercise-routines of athletic training as *skhêmata*). Language: Plato, *Ion* 536c; Aristotle, *Rhetoric* 1401a, 1410b; Cicero, *Brutus* 141; Quintilian 9.1.11.

18 For this concept see especially Kennedy, *Classical Rhetoric* 5. He adopts the term from Florescu.

19 The extant *On Invention* attributed to Hermogenes may be spurious: see Wooten, *Hermogenes* xi; Drury 860. Kennedy, *Greek Rhetoric* 102 dates it tentatively to the fourth century C.E.

20 He is not alone in this: I think particularly of the work of Chaim Perelman.

21 Significantly, formal orations in ancient Greece were often "ghost-written" by professional *logographoi* (speech-writers). Their work was in this respect closely parallel to what we might term the writing of *fiction*, since theirs was the charge of crafting ethos for another person to project when the oration was actually delivered. For more on this, see Kirby, "Aristotle's *Poetics*," 200–3.

22 I have in mind, of course, Umberto Eco's *Opera aperta*; the English edition, *The Open Work*, is a partial translation of this but includes a good deal of other material as well. In Calvino's own work, see *If on a winter's night*, whose very table of contents—not to mention its remarkable opening chapter—invites the reader to relate to the book in a variety of ways. Each different act of reading virtually transmogrifies the work into a different novel. On the way in which the grammatical person of the narrator contributes to this openness, see Kirby, "Toward a Rhetoric of Poetics."

23 Thanks are due to Anthony J. Tamburri and Edward Schiappa for their critique and suggestions. An earlier version of this essay was delivered in October 1990 in Chicago, before the International Society for the History of Rhetoric, as part of a special program honoring George A. Kennedy. It is to him that I now dedicate this small offering, *con affetto*.

WORKS CITED

Calvino, Italo. *If on a winter's night a traveler*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. A translation of *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi, 1979.

_____. *Mr. Palomar*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985. A translation of *Palomar*. Torino: Einaudi, 1983.

_____. *The Uses of Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. A partial translation of *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980.

_____. *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge MA: Harvard UP, 1988. A translation of *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.

Douglas, Alan E. "A Ciceronian Contribution to Rhetorical Theory." *Eranos* 55 (1957): 18–26.

Drury, Martin, ed. "Appendix of Authors and Works." In Patricia E. Easterling and Bernard M.W. Knox, eds. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. 1. *Greek Literature*. Cambridge: Cambridge UP 1985: 721–892.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge MA: Harvard UP, 1989. A partial translation of *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962.

Florescu, Vasile. *La retorica nel suo sviluppo storico*. Bologna: Il Mulino, 1971.

Fortenbaugh, William W., ed. *Theophrastus of Eresus: On His Life and Work*. Rutgers University Studies in Classical Humanities 2, 1985. New Brunswick: Transaction Press 1985.

Grube, George M.A. "Theophrastus as a Literary Critic." *Transactions of the American Philological Association* 83 (1952): 172–83.

_____. "Thrasymachus, Theophrastus, and Dionysius of Halicarnassus." *American Journal of Philology* 73 (1952): 251–67.

_____. *A Greek Critic: Demetrius on Style*. Toronto: U of Toronto P, 1961.

Kennedy, George A. "Theophrastus and Stylistic Distinctions." *Harvard Studies in Classical Philology* 62 (1957): 93–104.

_____. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton: Princeton UP, 1963.

_____. *The Art of Rhetoric in the Roman World*. Princeton: Princeton UP, 1972.

_____. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1980.

_____. *Greek Rhetoric Under Christian Emperors*. Princeton: Princeton UP, 1983.

Kirby, John T. "Aristotle's *Poetics*: The Rhetorical Principle." *Arethusa* 24 (1991): 197–217.

_____. "Toward a Rhetoric of Poetics: Rhetor as Author and Narrator." To appear in *Journal of Narrative Technique* 22.1 (1992).

Mayer, August, ed. *Theophrasti Peri Lexeôs libri fragmenta*. Leipzig: B.G. Teubner, 1910.

Rabe, Hugo, ed. *Hermogenis Opera*. Rhetores Graeci. Vol. 6. Leipzig: B.G. Teubner, 1913.

Russell, Donald A. *'Longinus' On the Sublime*. Oxford: Clarendon Press, 1964.

Schmid, Wilhelm. "Die sogenannte Aristidesrhetorik." *Rheinisches Museum* 72 (1917–918): 113–49; 238–57.

_____, ed. *Aristidis qui feruntur libri rhetorici II*. Leipzig: B.G. Teubner, 1926.

Solmsen, Friedrich. "Demetrius Peri Hermêneias und sein peripatetisches Quellenmaterial." *Hermes* 66 (1931): 241–67.

Wooten, Cecil W. *Cicero's* Philippics *and Their Demosthenic Model*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1983.

_____. *Hermogenes'* On Types of Style. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1987.

Tattiche testuali

Roberto Fedi

Notevole fortuna sembra avere, in questi ultimi tempi, la discussione sulle difficoltà, l'uso, le tecniche della scrittura, creativa e anche saggistica (per quest'ultima: Marius 28–31). Credo sia opportuno estendere la questione alle difficoltà (o almeno ai problemi) della lettura, e della susseguente interpretazione testuale: e mi riferisco qui anche alla dimensione più quotidiana dell'insegnamento della letteratura. Come si vedrà è un argomento che è fatalmente destinato a sconfinare dalle più semplici pratiche testuali a quelle, assai più laboriose e complicate, dell'interpretazione vera e propria di un testo—un tema che oggi sarebbe bene affrontare con franchezza, credo, dopo anni caratterizzati vicendevolmente dai rigori delle codificazioni semiologiche o strutturali, e viceversa dalle quasi illimitate franchigie delle teorie decostruzioniste. Mi sia concesso di ritenere, per altro, non del tutto casuale il fatto che la sollecitazione—se qualcuno vorrà raccoglierla—venga da chi ha soprattutto esperienza di insegnamento in ambito europeo, pur non essendo privo di contatti e di pratica diretta in Nord America e negli Stati Uniti in particolare. Mi limiterò ad accenni, e a qualche esempio.

La prima cosa che colpisce colui che, venendo da abitudini critiche e di insegnamento diverse (italiane nel mio caso) si trovi ad insegnare letteratura negli Stati Uniti o in Canada, è quella che chiamerei la 'posizione' del lettore-studente, il suo punto di vista o *focus*. È, per molti aspetti, diametralmente opposta a quella del suo omologo d'oltre Atlantico: quest'ultimo è infatti portato, per lunga consuetudine che inizia almeno da quelle che in Italia si chiamano Scuole Medie, a considerare il testo letterario nella sua articolazione storica e, potremmo dire, intertestuale. Il testo insomma, qualsiasi testo, deve subire prima della esegesi personale da parte del fruitore un lungo lavoro di identificazione: storica, filologica, di fonti. È inserito in una costellazione di altri testi (dello stesso autore o di altri contemporanei) di cui entra a fare parte stabilmente; ne viene analizzata l'appartenenza ad un 'genere' (la poesia lirica, la poesia epica, la novellistica, ecc.); se ne chiarisce l'aspetto filologico anche in senso evolutivo (le diverse stesure, le eventuali varianti, la storia del testo); viene letto, infine, come *parte* di un *tutto* che può essere costituito dalla ideologia poetica del suo autore (spesso scandita nel suo sviluppo), e anche dalla 'famiglia' testuale a cui appartiene, o dal 'sistema' in cui si inscrive (la poesia petrarchista del secolo XVI, il romanzo storico dell'Ottocento, ecc.). In definitiva, si storicizza (o si cerca: mi riferisco qui ovviamente alle intenzioni operative): secondo un costume ormai consolidato che, in Italia almeno, risale all'incirca alla metà del secolo scorso, ed al prevalere anche

in senso didattico delle teorie e delle idee romantiche, corroborate in seguito dallo Storicismo positivista (Ossola 95–6). Si aggiunga a ciò il fatto che in Italia i programmi di insegnamento nelle Scuole – Università compresa, sia pure con varie concessioni all'autonomia – sono unificati e stabiliti in via legislativa.

È questo un metodo di lettura (che però rinvia direttamente ad atteggiamenti critici) radicalmente diverso da quello comunemente in uso nelle aule universitarie nordamericane. Se il lettore europeo si pone di fronte al testo sempre presupponendo l'esistenza ramificata di un 'sistema', il suo collega d'oltre Atlantico percepisce solitamente il testo piuttosto nella sua singolarità – se non vado errato. Da qui, credo, la straordinaria libertà che quasi sempre è riservata all'esegeta, il quale viene portato ad interrogarsi su cosa significhi (o voglia adombrare per simboli) quel testo *in sé*, e non in quanto portatore di informazioni più generali – sul suo autore, sul suo secolo, sul 'genere' letterario a cui si apparenta, ecc. La codificazione tecnica (in particolare delle scuole semiologiche o strutturali) ha appena scalfito, supportandola con strumentazioni e definizioni meno generiche e personalistiche, quella fondamentale libertà di essere per così dire soli con il testo, quel rapporto a due fra esegeta e parola scritta che rimane – o così almeno mi sembra – forse la più suggestiva delle abitudini critiche o di studio americane (che ciò rinvii, magari alla lontana, anche alla tradizione protestante di auto-interpretazione della Bibbia, così diversa dalla subordinazione all'ufficialità ecclesiastica del mondo cattolico, è ipotesi che nasce spontanea, ma che non sono in grado di verificare).

Non credo che questa netta differenza di modalità critiche ed esegetiche derivi solo dal leggero peso di una più recente tradizione, di contro all'onda lunga della storiografia europea. La storia letteraria intesa come 'manuale', e come 'discorso' dotato di propria vita e di autonoma dignità quasi in opposizione alla lettura diretta, che comunque viene sempre in subordine, è – come già si è osservato – un'eredità talvolta molto pesante del Romanticismo europeo: fino alla metà del secolo scorso il modello operante e imperante era al contrario, anche in Italia, quello della lettura e quindi della scrittura come 'imitazione', dell'apprendimento della lingua e delle tecniche come esercizio retorico che potremmo chiamare anche noi "intransitivo" (Genette 23–42), in altre parole non finalizzato ad altro che alla "ripetizione" del testo specialmente poetico – da qui infatti l'uso imperante dei trattati di retorica, e la larga diffusione delle Cattedre di eloquenza. In questo panorama, potremmo aggiungere, lo scrittore assumeva quindi una funzione essenzialmente apedagogica, attenta alla committenza, lontana – almeno programmaticamente – da quello che dall'Illuminismo e dalla Rivoluzione Francese in poi si è soliti definire l'*engagement* dell'intellettuale, in sostanza la sua dimensione educativa e, spesso, anticlassicistica (Battistini e Raimondi 182 sgg.). È un passaggio fondamentale quello che si verifica alla metà del secolo scorso fra la letteratura – ed il testo letterario – come modello appunto di eloquenza, e la stessa

come "modello di consapevolezza": di questo transito, Francesco De Sanctis è in Italia l'interprete più autorevole, ed a sua volta il modello esemplare ne è la sua *Storia delle letteratura italiana* (Dionisotti 12–5; 27–30).

Ne è derivata l'idea, ancora vivissima, della funzione della letteratura (nella sua accezione di 'testo' letterario) come parte inscindibile di un 'sistema' che ha, al suo vertice, la storiografia letteraria come elemento unificante e finalizzato, e l'intellettuale come suo profeta autorizzato; il tutto, concorrente alla costituzione di un modello unificatore, valido nel tempo e strutturalmente solido. La letteratura, insomma, ha continuato a devolvere una sua eredità formativa, sicuramente importante in una nazione (sto ancora parlando dell'Italia) giunta alla sua unificazione solo nella seconda metà del secolo XIX. Non a caso, in questo panorama, minore importanza assumevano fino a pochi anni fa le voci 'eccentriche': gli scrittori dialettali o anonimi, le opere composte in lingue diverse da quel modello 'alto' proposto come esempio, gli intellettuali italiani che operavano all'estero, o quelli che scrivevano per suggestioni di letterature diverse da quella nazionale—che, infatti, sono un acquisto recente e largamente innovativo della critica più avvertita. Accanto a queste voci più emarginate, anche la letteratura contemporanea e Novecentesca subiva un processo di accantonamento (almeno nel settore scolastico e universitario), in quanto non ancora portatrice di tradizione, e spesso a sua volta compromessa con altre intertestualità (la musica, le arti figurative, le lingue straniere). Negli ultimi anni si è assistito ad un *trend* opposto, secondo il quale lo studente-lettore, reagendo all'eccessivo storicismo di matrice idealista che quasi riduceva il testo in una sorta di gabbia interpretativa, ha sempre più teso ad attualizzare nei testi un suo bisogno effettivo di concretezza, una sua attrazione forte verso il presente nel quale riconoscersi. Il testo, così, è divenuto come suol dirsi un 'pretesto': le più attuali tattiche di lettura, e una forte carica ideologica o almeno ideologizzante (la psicanalisi, il marxismo, la semiologia), hanno funzionato egregiamente, per un breve periodo, in questa agitata rincorsa al primato della tematica (il significato a spese del significante), e in questa spinta alla generalizzazione (il bisogno di riconoscersi nell'*hic et nunc* e nella massa) ma al tempo stesso alla personalizzazione del processo cognitivo (l'*io* del lettore che reagisce di fronte al testo). Direi che ne sono scaturite due tendenze, entrambe moriture: il tecnicismo assolutizzante della nuova esegesi (la 'misurazione' del testo, la riduzione della pagina scritta a formula ed a una serie di funzioni, *indipendentemente* dalla sua natura artistica); e la rinascita, sotto forme naturalmente molto più ingenue, di un estetismo generico e sbarazzino secondo il quale è 'bello' ciò in cui ci si riconosce o si ritrova il proprio 'vissuto'—o ciò che si crede che esso sia, secondo gli *standards* di moda ("trovo bella la poesia X perché mi ricorda . . . ", "non mi piace il racconto Y perché irreale . . . ", ecc.: Ossola 105). Una rivincita, ahimè molto malridotta, del più banalizzato Croce.

Credo che in Nord America le cose siano andate molto diversamente, ma che vi si possa riscontrare oggi una condizione di incertezza non dissimile da

quella che si vive in Europa. Non a caso è sostanzialmente nelle Università americane che è nata la Scuola del Decostruzionismo, verso la quale il più recente volume di Umberto Eco appunta più d'una riserva (*I limiti dell'interpretazione*), come lo stesso autore ha tenuto a ribadire in un'intervista di qualche mese fa ("Intervista"), opponendo all'uso del testo come materiale di esercitazione o campo di riconoscimento delle proprie pulsioni un'idea più "oggettiva" dell'esegesi testuale. Né per altro era casuale il fatto che, in *Opera aperta*, l'Eco del 1962 si giovasse soprattutto di pezze d'appoggio extra-europee per l'esposizione del concetto di testo come "multiformità di significati", disponibile alla libera reazione del fruitore (37–42). D'altra parte, almeno in questa fase della lettura e dell'interpretazione, non so quanto possa essere utile il concetto (risalente a Frye) della critica come elaboratore di una struttura sistematica del sapere, svincolata da ogni considerazione tradizionale di valore (Frye; Kermode). Ci troviamo, insomma, in una scomoda posizione, ad un bivio: da una parte l'idea ottocentesca e idealistica di una lettura come riconoscimento dei dati 'poetici' di una serie di Autori molto rappresentativi, sintetizzati in un 'discorso' che tiene in primo piano quasi sempre le loro 'poetiche'; dall'altra la ricerca di informazioni sul testo, decodificato nei suoi meccanismi formali e interrogato a partire dalla sua natura di prodotto linguistico (lo strutturalismo) o semico (la semiologia). È probabilmente osservando questa frattura storica, nella quale stiamo vivendo, che al di qua o al di là dell'Atlantico vale la pena di interrogarsi. Cos'è, insomma, il testo? e, vorrei aggiungere: cosa significa, oggi, la lettura del testo in un ámbito magari di apprendistato (l'Università, la scuola), ma che non può prescindere dalle tecniche 'alte' della ricerca scientifica, e anzi spesso ne è condizionata quasi inconsapevolmente? Una volta data per scontata l'illiceità della più disperante parafrasi (quella secondo cui non c'è differenza fra "Sempre caro mi fu quest'ermo colle" e "Questa collinetta mi è sempre piaciuta", insomma), nonché della lettura esclamativa, da guida turistica semi-acculturata (nel suo grado più alto, il cosiddetto "piacere" della lettura), non credo che si possa, comunque, 'approfittarsi' del testo, poetico o narrativo, ai fini di un esercizio (alto o modesto a seconda dei casi) della propria capacità di reazione: se ciò giova spesso all'analisi delle minime strutture formali o dei grumi di significato latente, ci sfuggirà poi sempre la sintesi pur necessaria alla definizione di un'informazione generale sull'opera (lo stesso Eco ha detto più volte, non sempre scherzando, che molte delle supposizioni critiche intorno ai suoi romanzi lo hanno colto francamente di sorpresa: "Intervista"). Né, d'altra parte, si può accettare *in toto* il principio di una scrittura inconscia, secondo la quale solo il lettore, partecipe alla pari dello scrittore, può decodificare il non detto: tecnica da utilizzare con cautela e su cui giova riflettere, per evitare il grottesco di interpretazioni anche spericolate frutto di banali errori di lettura o, addirittura, di stampa (per un caso risolto, relativo a Eugenio Montale, cfr. Rebay 33–53; Graziosi 303). Nel testo confluiscono, o almeno a me sembra che confluiscano, spinte diverse, suggestioni eterogenee, memorie ed

echi che si intrecciano nella organizzazione della sua struttura e si condensano nelle singole unità; *e sono* queste informazioni che siamo chiamati a riconoscere. Ed è evidente inoltre che, intendendo la storia letteraria come un intersecarsi di testi più che come una successione di autori, come Archivio aperto della memoria più che come Museo, non possiamo non tenere conto del *making* del testo nella sua stratificazione nel tempo: nella sua dinamica anche filologica (Caretti), e non solo nella polisemia dei significati, simbolici o meno. Superando la storicizzazione anche di scuola marxista che era portata ad intendere il testo come 'documento', quindi essenzialmente utile per ricostruzioni che gli rimanevano per larga parte eterogenee, irrelate come erano con la sua natura di messaggio unitario, dovremo porci piuttosto il problema della "storicità dei codici" – per dirla con Segre: in altre parole della distinzione – ma della possibile omogeneizzazione e interazione all'atto della lettura – dei codici storicamente accertati dell'emittente (lo scrittore, all'atto della sua produzione letteraria, nel suo contesto) e del ricevente (il lettore, che ricorre ai codici di cui dispone per interpretare il testo). Con il che si vede come, dietro quello dell'interpretazione, si imponga sempre di più il basilare problema dell'incontro fra due culture: che si ripropone sempre, con le sue anche illuminanti possibilità, ad ogni nostro atto della lettura, anche nella sua più quotidiana accezione scolastica (Segre 118–9).

Fatto centrale rimane comunque, nella identificazione dei messaggi di un testo, e nella sua interpretazione in sede anche di lettura, il riconoscimento della sua sostanziale natura di oggetto retorico, fatto di elementi di significato e perciò – almeno altrettanto – artisticamente elaborato; e comunque irriconoscibile se di esso si voglia cogliere solo il primo livello interpretativo, quello della 'realtà', e quindi sostanzialmente della parafrasi (Graziosi 302–3). Un'elaborazione formale, quella del testo, che dovremo riconoscere nella sua possibilità di essere sempre ricondotta ad una 'storia' stilistica, ad un *making* testuale e naturalmente, in certi casi, anche più ampiamente compositivo e strutturale (si pensi all'organizzazione dei canzonieri lirici, ed alla loro unità nella molteplicità; in altre parole, al loro essere latori di messaggi il cui senso non deriva dalla mera sommatoria dei loro *fragmenta*: Fedi, Gorni, Santagata), in uno svolgimento anche diacronico ricco il più possibile di riferimenti intertestuali, tendenti ad organizzarsi in un 'sistema', insomma in una selva di echi che va naturalmente districata, ma non ridotta a giardino artificiale o peggio ancora abbattuta.

Per il resto, ai più ingenui studenti-lettori che cadessero nel primo e più fatale errore (quello di ritenere un testo, anche narrativo, essenzialmente 'reale', e perciò disponibile alla parafrasi ed alle suggestioni individuali e pre-critiche), si può sempre ricordare l'illuminante aneddoto su Henri Matisse. Avendo costui mostrato certi suoi quadri di figure femminili ad un'amica, si sentì obiettare che le donne non avevano certo quell'aspetto. "Ma questa non è una donna" rispose il pittore. "È un quadro".

Università di Salerno

OPERE CITATE

Battistini, Andrea e Ezio Raimondi. "Retoriche e poetiche dominanti". *Letteratura italiana. Le forme del testo*. Vol. 3.1. *Teoria e poesia*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1984: 5–339.

Caretti, Lanfranco. "Filologia e critica". In *Antichi e moderni*. Torino: Einaudi, 1976: 471–88. [Il saggio era apparso nel 1952.]

Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Palermo: Sandron, 1902.

_____. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza, 1910.

_____. *Nuovi saggi di estetica*. Bari: Laterza, 1920.

De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Napoli: Morano, 1870–71.

Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962. Rpt. 1967, 1976.

_____. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.

_____. Intervista con Laura Lilli. *La Repubblica* 7 Dic. (1990).

Fedi, Roberto. *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*. Roma: Salerno Ed., 1990.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.

Genette, Gérard. "Rhétorique et inseignement". *Figures II*. Paris: Seuil, 1969: 23–42.

Gorni, Guglielmo. "Le forme primarie del testo poetico". *Letteratura italiana. Le forme del testo*. Vol. 3.1. *Teoria e poesia*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1984: 504–18.

Graziosi, Elisabetta. "Come si gioca con un testo letterario". *Come si legge un testo. Da Dante a Montale*. Ed. Maria Luisa Altieri Biagi. Milano: Mursia, 1989: 299–323.

Kermode, Frank. "Chiedetelo a Shakespeare". *La Repubblica* 8 Dic. (1990).

Marius, Richard. "On Academic Discourse". *Profession* 90 (1990): 28–31.

Ossola, Carlo. "Testo poetico e storia letteraria". *Didattica dell'italiano*. Ed. Mario Ricciardi. Torino: Edizione Stampatori, 1976: 94–122.

Rebay, Luciano. "I diáspori di Montale". *Italica* 46.1 (1969): 33–53.

Santagata, Marco. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1989 (1.a ed. 1979).

Segre, Cesare. "Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche". *Letteratura italiana. L'interpretazione*. Vol. 4. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1985: 21–140.

Studi americani su Dante. A cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander; introduzione di Dante Della Terza. Milano: Franco Angeli, 1989. Pp. 358.

This collection of fourteen essays on Dante, entirely in Italian but by North American scholars, has appeared as No. 43 in the series *Studi e ricerche* of the University of Calabria, where one of the editors (Alessio) was teaching at the time. It is the remarkable product of an editorial collaboration between two leading Dantists on opposite sides of the Atlantic. Although Hollander at Princeton University and Alessio, now at the University of Venice, happen to share a personal interest in Dante's relation to classical literature, their collection is not limited to that vein of *dantistica*. It represents instead a quantum leap forward in the communication of current New World scholarship to the community of Italian *dantisti*, as well as a record of the state of the art in Dante studies, an obligatory reading for anyone working in the field anywhere on the planet.

Given the serene antiquity of the Italian tradition of reading the founder of their own literature, it is inevitable that communication on Dante to date should have been heavily one-way. Dante scholars everywhere depend upon Italian editors, commentators, critics, historians and philologists: centuries of work encapsulated in the priceless six volumes of the *Enciclopedia dantesca* of 1970. Nevertheless, as Della Terza notes in his introduction to this volume (11), Charles Singleton's chief pieces on the *Comedy*, collected under the title *La poesia della Divina Commedia*, have been known directly to Italian readers since their publication in Italian translation at Bologna in 1978. It could perhaps be regarded as a westward message in return that three of the fourteen papers printed in the volume that Aldo Bernardo and Anthony Pellegrini prepared in Singleton's honour in 1983 were sent by Italian *dantisti*: Ezio Raimondi, Aldo Vallone and Giorgio Petrocchi. Since 1978, the eastward stream of communication from North America has widened but slowly. Two books by Hollander appeared first in Italy, one in English and one in Italian: *Studies in Dante* (Ravenna: Longo, 1980) and *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"* (Firenze: Olschki, 1983). Amilcare Iannucci modified and expanded five of his previous articles to produce the collection *Forma ed evento nella Divina Commedia* (Roma: Bulzoni, 1984). And, as Della Terza notes (20), the anthology of John Freccero's life work that recently appeared in English as *The Poetics of Conversion* (ed. Rachel Jacoff, Harvard UP, 1986) has now been published in Italian translation by a house in Bologna.

In view of the maturity and independence of the three scholars last named and the existence in America of centres of Dante research largely exempt from Singleton's influence—Newberry, for example—one might wish to take issue with the emphasis implied in the title of Della Terza's introduction, "La critica dantesca in America: La lezione singletoniana" (7). On the other hand, Singleton's is probably the American name best known to Italian scholars, appropriately invoked as password for this crossing of the Atlantic; and it is true that all the writers represented in this volume can claim Singleton as their spiritual father—or "grandfather," perhaps, given the wide reach of Freccero's influence as a teacher. Although she is not represented in this collection, Della Terza takes pains to praise the work of Marguerite Mills Chiarenza, for example (19), whose filiation to Singleton is precisely of the latter kind.

What Della Terza does succeed in demonstrating is the remarkable individuality and diversity of the 'Singletonian' progeny. He both chides the effervescence of some, taking William Stephany to task for turning the poet/pilgrim distinction into a dichotomy (16), and also insists that the evermaverick Richard Kay be taken seriously (13): heresy may have orthodox foundations. While there is something of an apology for the dogmatic style some Americans adopt when writing on Dante—they are all, like their progenitor, committed visionaries (10)—Della Terza himself promotes the one point of Singleton's overall interpretation that is least likely to find favour in Italy, namely the allegory of the leopard as fraud (15). On the whole, no better person could have been found to introduce this collection: an emigré from Italy himself, Della Terza moves easily in both worlds. He can recall his own organization at Harvard in 1979 of a conference on Singleton's work between American and Italian scholars, with the author present; and he gives an admirably frank and generous account (the only one I know of in print) of the controversy he provoked by reducing Singleton's thesis on the allegory of the theologians to the findings of earlier European scholarship, notably the ideas of Erich Auerbach (21). The introduction is richly anecdotal, biographical and autobiographical, genealogical and even political, just the story to engage and excite its intended readership.

The worldwide importance of this collection is guaranteed in part by the fact that nine of its fourteen items appear here for the first time. Only five are translations (done by Luca Carlo Rossi and reviewed by the authors) of pieces that appeared earlier in English. William Stephany's 1982 article on Pier della Vigna's eulogy of Frederick II in *Inferno* 13 (*Traditio*, 38, 193–212) occupies pp. 37–62. Anthony Cassell's assembling of the theology for *Purgatorio* 13–4 ("The Letter of Envy," *Stanford Italian Review*, Spring 1984: 5–22) appears here with a new title in stronger rhymes: "*Il sapore dell'amore*," (165–83). (Why not "*La lettera dell'invidia*"?) Joan Ferrante's contribution to the Singleton honourary volume, a brief but deep study of the astounding neologisms in *Paradiso*, is translated on pp. 203–19. Charles Davis is represented here (267–95) by his contribution to another volume from SUNY at Binghamton (*Rome in the Renaissance: The City and the Myth*, ed. P.A. Ramsey, 1982), a display of the variable values of Rome and Babylon in Dante's thought, with the significant point that the Church has two 'husbands' (*il suo Marito*, *Inferno* 19.111). Finally, Giuseppe Mazzotta's analysis of Dante's relation to the traditional art of rhetoric, "The Light of Venus and the Poetry of Dante," is translated on pp. 325–52. Since that was a contribution to another honourary volume, one celebrating Robert Kaske (*Magister Regis*, New York: Fordham UP, 1986), this collection indirectly informs Italian readers of a few other recent American collections.

Readers of *Dante Studies* will recognize that two of the essays in this collection have their doubles in that leading American journal. Teodolinda Barolini's masterful excavation of a moral level beneath the poet's literary invention of divine creations in *Purgatorio* 10, printed here as "Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi" (145–64), is evidently the same as "Re-presenting What God Presented etc.," *DS* 105 (1987): 43–62; and "Il repubblicanesimo di Dante" by Hollander and Albert Rossi (297–324: the table of Dante's heroes from the Roman Republic) becomes "Dante's Republican Treasury" in *DS* 104 (1986): 59–82. No citation of a prior appearance in English is given in this edition for either piece, however, so these must be regarded as cases of nearly simultaneous or posterior publication in English (the volumes of *DS* being notoriously still quite behind the current year of issue).

Iannucci's topic (87) was given barely an announcement and only modest diffusion in oral form as the address to the annual meeting of the Dante Society of America in May 1984. It remains, therefore, that precisely half the essays in this collection are available only in the Italian of their publication here, and since the items previously available in English date no farther back than 1982, the volume is a kind of sampler of the best North American Dante research of the eighties.

Of the seven studies available only here, some focus on the suggestions of a single text, some take up a general theme, and some of course manage to do both. Michelangelo Picone discusses the significance of the comic style adopted in *Inferno* 21–2 (63–86). Rachel Jacoff discovers her own biblical namesake in a solidly documented typology for Beatrice that evokes the "*Rachel plorantis*" of Jer. 31.15 and the glosses (23–36), noting the problem of gender identity in the *Comedy* along the way (33–4). R.A. Shoaf's contextual analysis of the echo of *Georgics* 2.484, in *Purgatorio* 30.97, joins the current inquiry into Dante's ambivalence toward Virgil. The four remaining studies are of monographic scope; they open up an area so sweeping or a vein so deep that it can only be sketched out and not exhausted in the span of the essay. Richard Kay's thesis that the figure of Beatrice, by the date of her death as well as her name, is to be taken solely allegorically and not literally in the *Vita nuova* (243–65) needs a book the size of *Dante's Swift and Strong* for its defense. Iannucci's study of *musica instrumentalis* in the *Comedy*, and its absence, as a reflection of *musica mundana* (87–111) should be worked to its completion, exploring further Dante's knowledge of both secular and liturgical music. Margherita Frankel starts with Hollander's remark that Virgil is made into a 'loser' by the gaming simile of *Purgatorio* 6 (113–43), but ends with a full-length portrait of Virgil in Antepurgatory that cries out for the entire pattern to be reconstructed of 'Virgil in Purgatory,' complementing Hollander on Virgil in Hell. Finally, Jeffrey Schnapp's piece on the maternal Virgil and the military Beatrice (221–42) goes beyond the point Singleton already made of the masculine Christological language for Beatrice into a study of grammatical gender confusion and transsexuality in the *Comedy* that has the makings of a book both politically *and* theologically 'correct'.

Canadian scholars should take pride in the fact that McGill and Toronto are both represented in this collection (by Picone and Iannucci respectively), British Columbia involved by implication (Chiarenza), and two more contributions made by scholars of Canadian background (Cassell and Mazzotta), for a total of five names out of fifteen. The adjective in the title is meant to be geographical, not national, with the sense that would include Latin American scholars as well. The paragraph of presentation printed on the back cover of the book makes that clear with its repetition of "gli Stati Uniti e Canada." To demand an unequivocal adjective would be to ruin the rhythmic euphony of the title; to neglect the Canadian current would, on the other hand, take quite a substantial portion away from the wealth of New World *dantistica*.

ALBERT WINGELL
University of Toronto

Linda L. Carroll. *Angelo Beolco (Il Ruzante)*. Boston: Twayne Publishers, 1990 (Twayne's World Authors Series). Pp. xii, 145.

Questo volume rappresenta la seconda monografia in lingua inglese su una delle figure ormai riconosciuta fra le più rilevanti del Rinascimento e di tutta la storia del teatro

italiano (la prima è stata quella di Nancy Dersofi, *Arcadia and the Stage. An Introduction to the Dramatic Art of Angelo Beolco called Ruzante*. With an Introduction by Dante Della Terza. Madrid: Porrua Turanzas, 1978). Se si tien conto delle inesattezze e delle approssimazioni con cui tale autore era noto in precedenza al pubblico di questa lingua (inesattezze e approssimazioni che si leggono talvolta anche in scritti relativamente recenti), non ci possono essere dubbi sull'importanza e sull'utilità del lavoro, che appare in una serie ragguardevole tanto per i collaboratori quanto per la scelta degli autori trattati.

Alla Carroll si devono già diversi studi sul Ruzzante, quali *Language and Dialect in Ruzante and Goldoni* (Ravenna: Longo, 1981), "Linguistic Variation and Social Protest in the Plays of Ruzante", *Allegorica* 8 (1983): 201–17, "Correlates of Emotion in Ruzante", in *The Eleventh LACUS Forum 1984*, ed. Robert A. Hall, Jr. (Columbia, S. C.: Hornbeam Press, 1985): 377–91, "Carnival Rites as Vehicles of Protest in Renaissance Venice", *Sixteenth Century Journal* 16 (1985): 487–502, "Cycles in Life and Literature: The Case of Ruzante", *Association of Teachers of Italian Journal* 47 (1986): 49–56, "Authorial Defense in Boccaccio and Ruzante: From Liminal to Liminoid", *Romance Quarterly* 34 (1987): 103–16, "Ruzante's Early Adaptations from More to Erasmus", *Italica* 66 (1989): 29–34, "Who's on Top?: Gender as Societal Power Configuration in Italian Renaissance Painting and Drama", *Sixteenth Century Journal* 20 (1989): 565–92; studi che, pur costituendo senza dubbio un notevole contributo alla conoscenza dello scrittore padovano, non mancavano spesso di lasciare sorpreso e perplesso il lettore per la soggettività di alcune posizioni e la discutibilità di varie interpretazioni.

In questo volume la studiosa, avvalendosi molto utilmente del cospicuo lavoro compiuto dalla critica nel corso di questo secolo, ripercorre tutto l'itinerario umano ed artistico del Ruzzante, dalla nascita illegittima nel 1496 circa alla morte nel 1542 e agli influssi che la sua opera ebbe su scrittori contemporanei e immediatamente successivi, fino alla sua scomparsa dal Parnaso italiano nel corso del Seicento e del Settecento e alla sua riscoperta al tempo del Romanticismo. Gli otto capitoli del lavoro seguono la cronologia della produzione letteraria del Ruzzante (per quanto questo è possibile, data l'incertezza tuttora sussistente nell'assegnare l'esatta collocazione di alcuni testi), soffermandosi puntualmente su manoscritti, datazione, rappresentazioni di cui abbiamo notizia, esposizione ed analisi del contenuto di ciascuna opera.

Basterebbe anche solo una rapida scorsa alle note che corredano ciascun capitolo e alla scelta bibliografica che conclude il volume per confermare la vastità delle letture con cui la Carroll si è preparata per questo lavoro, così ricco di notizie e, per tanti aspetti, così informativo e così stimolante sulla vita e sull'attività dello scrittore. Saranno pochi, siamo convinti, i lettori che, giunti alla fine dell'opera, non proveranno un forte stimolo a saperne di più del Ruzzante e non si augureranno che tutti i suoi testi siano presto disponibili in traduzione inglese. Ma, detto questo, bisogna anche precisare che tale suggestiva presentazione della personalità dello scrittore, tale doviziosa e spesso precisa raccolta di materiali illustrativi, che potrebbe essere utilissima tanto per lo studente quanto per lo studioso e per il pubblico colto in generale, è molte volte, e forse potremmo dire pregiudizialmente, inficiata dalla ricerca del nuovo e dell'originale, per cui la notizia più sicura e documentata viene collocata fianco a fianco con l'affermazione più discutibile e arbitraria, enunciata con altrettanta certezza e altrettanto candidamente, e senza nessun preavviso per il lettore, che si trova davanti affatto livellati, e non gli è quindi più possibile discernere e distinguere, il

dato confermato, quello congetturale, quello ipotetico e quello, talvolta, assolutamente improbabile.

Così, per fare solo un esempio dall'inizio del primo capitolo, ci domandiamo che cosa possa giustificare, nel mezzo della meticolosa ricostruzione dell'ambiente familiare in cui lo scrittore venne alla luce, un'affermazione come la seguente: "Maria [la donna di servizio dei Beolco che fu presumibilmente madre di Angelo], who came from Padua's semirural outskirts, appears to have served as the model for the lusty peasant woman who recurs in all of Beolco's plays" (2)—soprattutto se si tien conto da un lato che Maria, come anche la Carroll ricorda nella stessa pagina, fu licenziata quando lo scrittore aveva solo un anno di vita e, per quanto ci sia noto, non ebbe con lui più nessun rapporto, e dall'altro che i contatti continui del Ruzzante con il mondo dei contadini nel corso della sua esistenza dovettero certo determinare in lui un'esperienza e una conoscenza diretta di quel mondo di gran lunga più vistose di quanto non abbiano mai potuto fare le voci e i pettegolezzi familiari su colei che era stata sua madre.

Allo stesso modo sorprendono talune affermazioni con cui la Carroll vorrebbe simbolicamente legare il significato di determinate opere a situazioni storiche del periodo o autobiografiche dell'esperienza umana del Ruzzante solo sulla base di suggestioni tanto personali ed arbitrarie quanto, a dire il vero, remote dalle intenzioni dell'autore, come a proposito del *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* ("Here Beolco's work reflects not only the passing destruction of an individual war, but the lasting destruction of Italian hopes for hegemony" [56]) o del *Bilora* ("When linked with Beolco's biography, these clues produce the impression that Weasel, who drove Dina into the arms of old Andronico through his violence, parallels Beolco, who drove his small inheritance to Cornaro through reckless spending" [61]); affermazioni che non solo spiacciono per la loro genericità, ma che in ultima analisi non aggiungono niente all'esame e allo studio delle opere stesse.

Più grave infine si rivela il caso in cui alcune palesi inesattezze sono usate dalla Carroll a conferma di punti che potrebbero per altro essere convincenti, ma che richiederebbero una dimostrazione del tutto diversa. Non alludiamo solo a sviste o a confusioni di poco conto, che potrebbero benissimo essere dimenticate, e che si leggono a volte nei riassunti dei testi del Ruzzante (come ad esempio, nella *Prima Oratione*, l'idea che Petrarca "was born in Florence" [16] non è certo del Beolco, il quale non ignorava che il poeta era nato ad Arezzo; l'originale, alludendo alla lingua parlata in quella parte d'Italia, dice "in Fiorantinaria", che è cosa ben diversa da "Firenze"), ma a errori o forzature più rilevanti. Così l'indubbia preoccupazione del patriziato di assicurare in qualche modo una linea di discendenza diretta viene ribadita confondendo la trama della *Mandragola*, perché non è affatto vero che Messer Nicia sia convinto della propria impotenza e cerchi "to have his wife impregnated by another man" (24). Il personaggio del Machiavelli è invece sicuro che la sua impossibilità di aver figli dipenda dalla moglie, che quella deficienza possa venir eliminata bevendo la pozione di mandragola, che il primo uomo che giacerà con lei subito dopo è destinato a morire—e a questo scopo acconsente che qualcuno a lui sconosciuto vada a letto con Lucrezia—e che successivamente infine lui stesso potrà impregnare la moglie, con la conseguenza che il figlio che nascerà sarà suo, non di un altro (anche se naturalmente il pubblico a questo punto non ha nessun dubbio che il vero padre del primo e degli altri eventuali nascituri sarà Callimaco).

In generale si può dire che in questo volume la Carroll insista soprattutto sui pro-

blemi di carattere psicologico che la nascita illegittima avrebbe causato al Ruzzante (problemi visti in una dimensione ottocentesca e primo novecentesca piuttosto che in quella del tempo in cui visse lo scrittore, quando, per non fare che due esempi celebri, tale nascita non impediva a Giulio de' Medici di diventare papa Clemente VII e ad Alessandro di essere proclamato primo duca di Firenze) e, portando alle ultime conseguenze alcuni spunti che si ritrovano in vari critici precedenti, sul sostanziale impegno sociale dello scrittore, volto esclusivamente alla denuncia delle miserie e dei soprusi subiti dalla popolazione contadina e alla condanna delle classi nobili indifferenti davanti alle sue sofferenze. Ne deriva la figura di un Ruzzante visto con i caratteri del riformatore sociale certo più consoni a una personalità del Settecento o dell'Ottocento che a una del Rinascimento, mentre il suo protettore Alvise Cornaro viene giudicato in maniera fondamentalmente negativa ("a self-congratulating pedant who took advantage of peasants' misfortunes to draw them into a regressive, semifeudal *latifondo*" [68]) e ben diversa da quanto gli studi più recenti sono venuti mettendo in luce (e si veda almeno il volume miscellaneo *Alvise Cornaro e il suo tempo*, ed. Lionello Puppi [Padova: Tip. Antoniana, 1980]). Quello che si perde in una simile prospettiva è la dimensione del Ruzzante autore di teatro comico, non di trattati socio-politici (come anche si perde la sua amara e pessimistica visione dell'uomo e della vita, la sua disillusa intuizione dei problemi dell'esistenza in questo mondo e dei moventi che regolano il comportamento e il modo di agire dell'individuo); la comicità dei suoi testi e delle sue situazioni, che informava altrettanto le sue interpretazioni come attore, rimane sostanzialmente esclusa dall'indagine della Carroll, che sembra prendere molto seriamente, almeno a giudicare dalla successiva analisi del testo (17–19), anche suggerimenti come quelli contenuti nella *Prima Oratione*, fra i quali si legge che bisogna castrare i preti o permettere loro di sposarsi per evitare che mettano incinte le contadine, e concedere quattro coniugi agli abitanti della campagna, per indurre tutti gli abitanti della città a trasferircisi ed eliminare quindi il malanimo che esiste fra gli uni e gli altri; e che nel finale della *Betia*, quando Zilio propone a Nale di avere in comune le mogli e di fare "quatro contenti", riconosce "a satire of the Neoplatonic belief that love produces four souls by the dwelling of each in that of the lover" (116), piuttosto che pensare all'influsso della tradizione novellistica quale esemplificato in *Decameron* viii 8, tradizione ricordata anche dallo Zorzi nella sua edizione del Ruzzante (1360).

È veramente un peccato che un volume così ricco di informazioni fondamentali e di analisi interessanti, così accurato nella struttura e nella presentazione generale, sia poi inficiato dalle lacune che siamo venuti indicando, lacune che sono tali e tanto numerose da rendere sconsigliabile l'uso del volume stesso da parte di chi non abbia già una certa familiarità e una certa dimestichezza con la figura e l'opera del Ruzzante. Possiamo solo augurarci che la Carroll, la quale allo scrittore padovano ha dedicato tanti anni di ricerche, voglia in un futuro non lontano rivedere più puntualmente e più meticolosamente tutto il suo lavoro e offrirci quella esauriente presentazione monografica di Angelo Beolco in lingua inglese che tutti gli studiosi del Rinascimento italiano continuano ancora ad attendere.

ANTONIO FRANCESCHETTI
University of Toronto, Scarborough College

Roberto Fedi. *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*. Roma: Salerno editrice, 1990 (Studi e saggi). Pp. 388.

Il petrarchismo rinascimentale ha sofferto a lungo del pregiudizio critico che lo ha bollato come movimento di epigoni ed ha lasciato molti dei suoi autori – un numero di poeti tale di per sé da destare interesse: si pensi solo alle *Rime diverse* stampate da Giolito – privi di un serio studio, per carenza di strumenti adeguati. Il libro di Roberto Fedi esamina con cura il fenomeno e le questioni di metodo inerenti ad un'indagine più aggiornata in questo campo.

Prima di descrivere il testo di Fedi e le sue parti, vorrei menzionare la sapida scelta della copertina, ed esporne il senso, che rinvia al capitolo che dà il titolo al libro. L'immagine impressa è una tavola di Andrea del Sarto, *Ritratto di giovane donna con un "petrarchino"*, databile circa 1528: sul petrarchino sono riportati i componimenti 153 e 154 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, due sonetti sullo sguardo. Un simile particolare – chiosa l'autore – sta a testimoniare la persistenza intorno a questi anni dell'idea di un *Canzoniere* integro, una sorta di *libro* antonomastico, di Bibbia laica degna di ogni rispetto testuale; il senso di tali affermazioni si coglie appieno nel confronto con un secondo quadro (esibito all'interno del libro) in cui Agnolo di Cosimo detto il Bronzino ritrasse la poetessa Laura Battiferri, nel 1557, vale a dire dieci anni dopo la morte di Pietro Bembo. La donna, in una postura più astrattamente elegante, mostra un manoscritto con due sonetti del Petrarca sull'amore non raggiunto (64 e 240), non in sequenza: dal libro siamo passati ormai all'antologia.

Gli studi raccolti qui, parte dei quali inediti e quasi tutti in varia misura rielaborati dall'autore per la pubblicazione in volume, ripercorrono l'ultimo decennio di ricerche sull'argomento. Sono articolati in tre parti di diseguale lunghezza; ad una prima parte (*La memoria della poesia. Canzonieri e lirici nel Cinquecento*) che ricapitola le tesi generali dell'opera – la dimensione metatemporale della lirica petrarchesca, la tecnica dell'allusività, e l'*impasse* della scuola critica di origine romantica di fronte ad essa – ne seguono altre due che contengono analisi delle raccolte di singoli autori: Ariosto, Da Porto, Bandello e Della Casa nella seconda parte (*"Viver eterno". Su alcuni canzonieri postumi*); Bembo, Michelangelo, Giraldi Cinzio, Serone nella terza (*Canzonieri perduti, nascosti, dimenticati*).

Di particolare interesse, fra gli altri, risulta il capitolo su *Due canzonieri di Giovanni Della Casa*, che afferma l'importanza dell'insediamento di Della Casa nella carica di nunzio apostolico a Venezia, nell'unico stato che, al contrario della Firenze della restaurazione o di alcune fatiscenti corti settentrionali, era in grado di accogliere l'eredità dell'umanesimo volgare, un fatto che, secondo Fedi, ha il significato di un trapasso storico per i successivi sviluppi del petrarchismo in terra veneta. È intorno a questi anni (1544–5) che matura in Della Casa l'idea di allestire un proprio canzoniere, come mostra un attento esame del ms. Magliabechiano VII 794, nel quale una medesima grafia (forse quella del segretario ed esecutore testamentario Erasmo Gemini), un unico fascicolo in carta diversa all'interno del manoscritto e la scarsità di varianti individuano la bella copia di una raccolta di rime in mezzo ad un provvisorio quaderno d'appunti. Si tratta ancora di poche decine di componimenti, ma di un nucleo ben calibrato, con una parvenza di struttura (il primo sonetto ha funzione proemiale e la canzone finale riprende molti dei temi svolti in precedenza), un *exemplum* per la rimeria veneta, dispersa nei rivoli delle raccolte antologiche non unitarie.

Il periodico rinvio, la crescita del *corpus* e l'abbandono dell'intenzione primitiva

faranno sì che il canzoniere postumo del 1558 si presenti come un'opera che paradossalmente si rivolge contro se stessa ed i propri assunti, che nasce equilibrata entro le dimensioni di un classicismo di tendenza bembiana (l'idea del canzoniere come *itinerarium*) e poi conosce un'improvvisa espansione immaginativa e riflessiva, determinata da suggestioni 'eterodosse' (ad esempio, il Dante 'petroso', mascherato nel lessico e talora nelle rime). Come dimostra Fedi, Della Casa perseguiva il compromesso tra la proposta bembiana del classicismo petrarchesco ed un'alternativa antitetica ormai tramontata (Berni), attraverso un moderato pluristilismo, alcuni innesti fiorentini, un accenno di concezione unitaria. Non è dovuto al caso che l'ultimo sonetto del Bembo morente sia rivolto al Casa, quasi ideale allievo cui cedere il testimone: scomparso il Bembo e moribondo il Farnese, il Casa rifiuta la porpora al mutare della politica ecclesiastica (si apre il concilio di Trento, nel 1545), e dirada la pubblicazione delle rime al tramontare di un ideale di letteratura 'militante', in una cultura ed una società sempre meno inclini alle "baie" (come scrive al Gualtieruzzi) e sempre più all'*auto da fé*. L'idea del canzoniere, a questo punto, lasciata ogni ombra di *itinerarium*, si risolve in una dicotomia insanabile, con un ribadirsi delle tendenze sperimentali e venature di classicismo e di dantismo (su cui si veda anche il secondo capitolo della seconda parte, dedicato a Luigi Da Porto).

Nel capitolo *Bembo in antologia* Fedi affronta l'esame di una parte delle *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte* (Giolito, 1545), la prima grande antologia del tempo: 91 autori e 539 componimenti. Sottostava all'antologia l'idea del recupero di una tradizione illustre, di cui si doveva fare mallevadore Bembo, che è il primo antologizzato. I 17 componimenti bembiani erano in gran parte nuovi, tranne 3 sonetti: tutti sarebbero stati inclusi nella terza edizione postuma delle *Rime*. Sono componimenti in vita e in morte, sia pure di donne diverse, e di corrispondenza e d'occasione, introdotti da un'*invocatio* ad Apollo. Il modello macrotestuale del Petrarca, tuttavia, introduce un'opera che contraddice la propria premessa. Sette poeti difatti vi hanno più spazio del Bembo e nessuno ha la stessa stabilità narrativa del microcanzoniere bembesco, fatto salvo il ricorso a qualche sonetto proemiale o di *explicit* (ma mai entrambi nella stessa serie). Esposta la grammatica del genere, riconosciuto il sistema e fatto esplicito il suo meccanismo, si passa a smontarlo e a dissolverlo in una serie infinita di rifrazioni.

Del canzoniere di Michelangelo, che è oggetto di un altro capitolo del libro, Fedi ripercorre con scrupolo filologico le tracce, rivalutando il peso di quanto i curatori dell'opera michelangiolesca hanno trascurato o ignorato. Tranne che per una decina di testi, infatti, le opere di Michelangelo restarono inedite fino all'edizione curata (e quasi riscritta) dal pronipote Michelangelo il Giovine nel 1623. Nel 1863 uscì l'edizione a cura di Cesare Guasti, con alcune varianti, passata sotto silenzio perfino da De Sanctis. La prima vera edizione scientifica, quella del tedesco Carl Frey (Berlino, 1897), aveva certo il merito di rispettare l'aspetto e soprattutto l'ordinamento delle rime, ma Frey fece una scoperta di cui non seppe giudicare il valore: nel ms. Vat. Lat. 3211 e nel ms. XIV dell'Archivio Buonarroti di Firenze egli isolò un gruppo di 90 componimenti che raggruppò sotto il numero d'ordine 109. Anche Contini, in un saggio del 1937 in cui risollevava il Buonarroti dalle strette della linea De Sanctis-Croce, ignorava il valore di quel gesto, per cui un poeta maturo, a metà del secolo, mise mano alla costituzione di una raccolta lirica ordinata e capace di acquistare dignità dal proprio assetto formale. In seguito, nel 1960, Enzo Noè Girardi pubblicava la più recente edizione delle *Rime*, con apparati di varianti, parafrasi dei

testi e una datazione degli stessi, ma, riordinando i testi sulla base della cronologia, ne scardinava l'aspetto originario per offrirne una lettura che avrebbe dovuto agevolare il collegamento autobiografico-esistenziale. Era perso, o meglio disperso, il *corpus* approntato da Michelangelo nel 1546, a Roma, con l'aiuto di Donato Giannotti e Luigi Del Riccio. Guidiccioni, Caro, Della Casa (fino al '44, quando partì per la nunziatura veneziana) si muovevano allora nell'ambiente romano del pontificato di Paolo III; era l'ultimo periodo di fluidità prima che l'enorme produzione libraria delle rime petrarchesco-bembiane sancisse, con la sua trasmissibilità, la cristallizzazione del genere. La morte di Luigi Del Riccio nel 1546 fornì un pretesto all'interruzione di un canzoniere che poneva problemi teorico-culturali di ardua soluzione.

A concludere l'esame della parabola letteraria e culturale dell'idea petrarchesca del canzoniere troviamo in questo libro un ampio capitolo intitolato *La musa altera*, in cui si esamina l'ambiente ferrarese degli anni '40, che oscillava nella lirica fra lo sperimentalismo prebembesco e la tradizione padana e quattrocentesca del Boiardo. Da qui, nel 1547 (anno della morte di Bembo e della Colonna), Giraldi Cinzio fece pubblicare a Venezia da Giolito un canzoniere dedicato al duca Ercole, *Le Fiamme*. Il titolo, più che i *topoi* amorosi (*Triumphus Mortis*), rimandava al marchio giolitino del frontespizio, una fenice, emblema di una poesia che ambisce a rinnovare in eterno il passato, *senhal* di un'arte allusiva. Il sottotitolo, "Divise in due parti", rinviava ad una struttura petrarchesca. Gli intenti dell'autore erano quelli di sostenere la propria carriera pubblica di artista laureato e di esibire un vero libro—e non una raccoltina—ad una generazione di lirici in crisi d'identità. Scelse di stampare da Giolito, che con le antologie di antologie era arrivato all'estremo grado di frammentazione della grammatica compositiva e della *koinè* petrarchesca, parallela alla perdita di ogni dislocazione geografico-culturale.

L'opera passò totalmente ignorata, e solo Lilio Gregorio Giraldi cita il nipote fra i poeti del tempo; rare le apparizioni antologiche, fino all'epoca moderna (il *Parnaso Italiano* del 1851, i *Lirici del Cinquecento* a cura di Carlo Bo). La struttura in quadri e parti avrebbe condizionato la fruibilità dell'opera, difficilmente antologizzabile. La *dispositio* del libro, quasi maniacale, segue convenzioni petrarchesche tutte dichiarate: nel conclusivo indice dei capoversi, asterischi segnalano i 67 componimenti di omaggio, di corrispondenza, in morte, col nome e la carica dei destinatari. Siamo ormai lontani dalla semplice raccolta di rime amorose; si è consolidata la struttura del *liber* poetico nelle forme esterne, ma si è perso l'intricato insieme di echi immaginativi, filosofici e psicologico-esistenziali dei *Rerum vulgarium fragmenta*, la sua sottigliezza intertestuale, per guadagnare una dignità teatrale che rimanda ai *Trionfi*. Il pubblico più importante diviene quello citato ed elogiato della corte, che si sostituisce ai conoscitori d'amore. Dai *Trionfi* deriva l'idea di un rapporto con l'alterità (la donna, gli eventi, i personaggi illustri) fatto di immagini esemplari; dal Petrarca lirico Giraldi Cinzio riprende il senso più esterno della storia sottesa al libro di rime, con una scansione cronologica e, quindi, romanzesca (c'è anche una canzone alla Vergine, con pentimento e richiesta d'intercessione). Nella seconda parte, tuttavia, la struttura, solo apparentemente salda, si risolve in una celebrazione dell'*ars* e della natura formale della poesia, che è il vero sole o fiamma della raccolta. Confinata la canzone alla Vergine nella prima parte, il libro si chiude sul concetto di tempo ed eternità, da vivificarsi con la poesia.

Il libro di Fedi è un'opera pregevole; mostra l'evolversi dei germi di una teoria perseguita e coltivata negli anni, che si manifesta al lettore nel suo sviluppo ed ap-

profondimento. La cura filologica estrema, della migliore tradizione italiana, si sposa all'utilizzo di programmi per l'analisi automatica dei testi come DBT e MTAS. Fra le molte citazioni sono frequenti i riferimenti agli studi di Dionisotti, Quondam, Gorni ed Erspamer. Le note sono ricche di dati e di informazioni bibliografiche, a corredo di un testo chiaro e scorrevole.

ANDREA FEDI
University of Toronto

Albert N. Mancini. *I "capitoli" letterari di Francesco Bolognetti. Tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso* (Studi e testi di letteratura italiana). Napoli: Federico & Ardia, 1989. Pp. 213.

Recensendo il presente lavoro di Mancini, Paul Colilli scrive: "If there were ever a period characterized by the all-pervasive and heated debate about literary criticism so typical of the late twentieth-century, it was precisely the second half of the Cinquecento" (*Renaissance and Reformation*, New Series 14.3 [1990], 258–59). Osservazione giustissima, che va quindi raccolta e rilanciata per porre in giusta luce questo utilissimo lavoro e, soprattutto, per renderlo fruibile anche al di fuori della stretta cerchia di specialisti cui sembra destinato. Va detto subito, comunque, che l'autore non tenta sintesi spaziose e, anzi, non accenna neanche all'avventuroso raffronto epocale suggerito dal Colilli. Si ve .à quanto esso sia pertinente; occorre ora ricordare l'intento dichiarato del volume e descriverne il contenuto.

Mancini lavora essenzialmente su un piano storico-filologico: attraverso la figura intellettuale di Francesco Bolognetti (1510–74), esemplificata da cinque dei suoi circa cinquanta "capitoli", egli mira ad una ricostruzione della fase più innovativa e sperimentale nell'ambito dello sviluppo del genere epico nella letteratura italiana. I poli, anche temporali, della discussione sono Ariosto e Tasso; si può anzi dire che si parte da Ariosto per arrivare a Tasso. Il rifiuto del romanzo cavalleresco come forma di riferimento è già presente in Trissino (la cui *Italia liberata dai Goti* è del 1548) con la scelta di un argomento storico, con l'abbandono dell'ottava rima e con il tentativo di riforma della lingua, ma negli anni più attivi del Bolognetti questa esperienza è già alle spalle. Mancini, per la verità, accerta che proprio nello stesso anno dell'*Italia liberata dai Goti* una prima stesura (incompleta) del *Costante*, in venti libri, doveva essere pronta (23); e tuttavia il lavoro epico del Bolognetti, intorno a cui ruotano le interrogazioni e i commenti più significativi sul genere scambiati con i più autorevoli letterati del tempo, ebbe un parto lungo, laborioso e incompleto: la prima edizione, veneziana, in otto libri, risale al 1565; l'anno dopo ne apparve una a Bologna in sedici libri e, a tutt'oggi, restano inediti i rimanenti quattro libri. È auspicabile un'edizione critica completa che certamente, dopo tante approfondite indagini, rimane la giusta ambizione del Mancini.

Si è detto sopra del punto di partenza e di quello di arrivo delle discussioni intorno al genere epico nella metà del Cinquecento, ma occorre ricordare che il processo di maturazione è tutt'altro che lineare. Gli argomenti delle scritture del Bolognetti e dei suoi numerosi corrispondenti gravitano comunque intorno all'uso di un volgare aulico e all'accennato rifiuto del romanzo cavalleresco. Di queste necessità per la definizione formale del genere sommo si parla praticamente in tutti e cinque i capitoli letterari riportati o nei rispettivi generosi commenti del Mancini.

Il primo capitolo, dedicato ad Annibal Caro, è forse quello che contiene i versi più pregevoli (bella, per esempio, la paronomasia dell'*incipit*, "Signor, voi siete caro al choro tanto / De le Muse . . . "), ma è anche il più povero di spunti critici. Si tratta, in fondo, di un lungo lamento (244 vv.) per le cure domestiche e d'ufficio che non lasciano tempo e spazio mentale al poeta desideroso di frequentare la Musa diletta. Il capitolo è comunque integrato dall'epistola in prosa, sempre del Bolognetti al Caro, riportata in appendice. Questa missiva è del '62; in essa il poeta si rivolge all'autorevole interlocutore per descrivere la materia del *Costante*, una "historia" della Roma imperiale, "la più bella che si legga da poi ch'Enea si partì da Troia fino all'età nostra" (172). Il Caro è il traduttore dell'*Eneide* e ai fasti dell'epica latina era ovvio che ci si rivolgesse una volta rifiutata la tradizione cavalleresca. Sarà allora per questo che tra i corrispondenti del Bolognetti figura anche, fra i tanti, Giovanni Andrea dell'Anguillara, traduttore di un canto dell'*Eneide* e autore di una memorabile versione in ottava rima delle *Metamorfosi* ovidiane.

Decisamente più interessante per una ricostruzione delle discussioni teoriche del tempo è il secondo capitolo letterario, intestato a Sperone Speroni ("Doppio Speron", suona l'incipit anche qui arguto, " . . . / L'uno è l'alta eloquenza; et l'altro sprone / L'ottimo esempio"). Nel capitolo si parla, senza allusioni, del *Costante*: "Io sò ch'avete in Roma il mio Costante / Visto col Caro" (vv. 16–17). L'intento innovativo e l'esigenza di integrare le proprie sperimentazioni al lavoro degli altri è chiarito da questa terzina, "Far vuolsi un model picciolo sperando / Che altri erga poi tanto edificio in duro / Marmo la molle mia cera cangiando" (vv. 25–28), e da questa immagine, "Da picciola favilla esce gran foco". C'è poi un diretto invito a Speroni affinché si serva dell'esperienza del *Costante* per la tanto attesa nuova epica non cavalleresca: "Seguite ardito il bel soggetto, ch'io / Timido lascio, né de' Galli erranti / Cantar per sorte in voi regni desio" (vv. 79–81). Occorre, insomma, abbandonare i paladini francesi ("i Galli erranti") di Ariosto e abbracciare la materia romana; è così che, continua il Bolognetti, "Cangiate in marmo o voi Speron la mia / Cera . . . " (vv. 115–16). A testimoniare l'acuta attenzione dello Speroni, Mancini riporta di questi il dettagliato "Argomento di un poema eroico . . . sopra il Costante" (181–88).

Dei restanti capitoli letterari (ad Alberico Longo Salentino, il partigiano del Caro rimasto ucciso nella famosa violenta disputa con il Castelvetro; a Giovan Battista Giraldi Cinzio; a Giovan Battista Pigna) il più notevole è forse quello inviato a Giraldi, autore dell'*Ercole* (1557), che risponde al Bolognetti usando anch'egli la terza rima. Nella corrispondenza con il Giraldi i problemi legati alla definizione del genere epico si complicano: si affacciano vistose le esigenze di committenza, di cortigianía (per la celebrazione della famiglia d'Este) che erano praticamente non sentite dal Bolognetti, immerso in un ambiente socio-politico e culturale (Bologna) completamente diverso da quello di Ferrara. E si prospetta anche una variazione notevole intorno alla materia del poema: mentre ormai sembrava accettabile e accettata la materia storica qui si propone la mitologia. Naturalmente ci sono poi anche problemi sulla funzione della scrittura, e sui diversi incroci (varianti e proporzioni) nel binomio *docere et delectare*. Come sopra si diceva, il discorso sulla maturazione del genere epico non può farsi a senso unico; e ne è certo ben conscio il Mancini che si dichiara interessato a "porre in evidenza nessi, divergenze, svolgimenti . . . " più che a isolare particolari elementi per mirare alla sintesi.

La ricca appendice del volume, cui si è già fatto ripetuto riferimento, comprende anche un manipolo di lettere di Girolamo Muzio al Bolognetti che sono di estremo

interesse (e che complicano ancora di più il reticolo dei "nessi", delle "divergenze" e degli "svolgimenti"). È notevole la lettera del primo aprile del '67 in cui, in maniera piuttosto caustica, il Muzio liquida così il poema dell'amico:

> le dico in somma che la opera è varia eletta et piena di belli spiriti; ma per esser la materia di cose non comuni anzi recondite, et che per la difficil cognitione delle historie di que' tempi a pena sono in notitia de' letterati, la mia opinione è che non aggradirà al popolo, et i dotti attendono ad altre letture. (179)

In un'altra missiva, dell'anno prima, si scopre il progetto di una *Gerusalemme* del Muzio. Che scrive:

> Et dirò anche a V.S. la materia che io pensava di dover trattare. Io voleva render la historia della recuperation di Hierusalem fatta da quella bella ragunanza di Cavalieri Gottifredi Boglioni et altri, che è un'ampia et varia materia da trattar, dove occorrono viaggi, consigli descrittioni di bellissimi luoghi, come è principalmente quello della città di Antiochia: battaglie campali, assalti di terre, stratagemmi, insidie non solamente di nemici, ma di amici, contese fra i cavalieri del medesimo esercito et vittorie gloriose et fatti virtuosi. Et non so se di leggier mi sapessi trovar suggetto che in poema potesse ricevere né più né maggiori ornamenti di questo: né che più volentieri dovesse esser letto. (176)

Nella lettera dello stesso al Bolognetti, del 15 ottobre 1566, la materia fortunata è già nelle mani del Tasso (che, per la verità, dal '59 aveva composto il *Libro I del Gierusalemme*):

> Che il Tasso giovine habbia tolta quella impresa, io non ne sapevo nulla. Egli ha buono spirito et buono stilo; se le altre parti risponderanno, ha preso soggetto da farsi honore. (177)

Per tornare ora allo stimolo interpretativo proveniente dal Colilli, con cui mi sembra che la ricca messe di informazioni contenute nel volume possa essere valorizzata per fini attuali, di critica contemporanea, si dovrà necessariamente allargare il quadro della situazione. Viene utile prendere spunto da una acuta dichiarazione di Nino Borsellino ripresa dal Mancini:

> Ha scritto giustamente Nino Borsellino che "la coscienza cinquecentesca del volgare corrisponde alla scoperta nella pittura rinascimentale della prospettiva spaziale come sintesi di storicità e filologia". (81)

Ora la sopravvenuta coscienza della modernità del volgare (come pure, in generale, l'esigenza di utilizzarlo nell'ambito di una nuova cultura che vuole il suo consolidamento nell'epica) è sì legata alla "invenzione" della prospettiva rinascimentale, tradizionalmente attribuita a Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1436), ma è anche legata all'invenzione omologa, di più estesa e profonda penetrazione, della stampa a caratteri mobili che risale al 1455. È da qui che uno dei più illuminati interpreti della cultura contemporanea, Marshall McLuhan, fa partire la modernità, e cioè la *Gutenberg Galaxy* (Toronto: U of Toronto P, 1962). Il periodo che a noi interessa più da vicino, il terzo quarto del sedicesimo secolo, in termini mcluhaniani corrisponde alla fase di *applied technology* del nuovo *medium* tipografico. Il libro a stampa non è un

mero supporto pratico di materiale informativo, è una nuova *forma mentis* che si pone come causa prima di ingenti trasformazioni culturali, avvenute dapprima in maniera subliminale e incerta e poi in modo sempre più manifesto. È strano che al vistoso e, a nostro avviso determinante, fattore delle trasformazioni culturali cinquecentesche raramente si faccia riferimento, mentre in effetti esso apre la via a decisive soluzioni interpretative.

Dal ricco inventario di effetti tipografici della *Gutenberg Galaxy* si impara che la stampa tende a "defeudalizzare" e a "detribalizzare" la cultura. Potrebbe esserci una migliore risposta alla "domanda d'obbligo . . . [sulle] motivazioni di tanta testarda insistenza attorno al genere epico" che il Mancini si pone con le parole di Guido Baldassarri? e specialmente dopo la soluzione europea della *Gerusalemme liberata*? dell'Europa dei nuovi grandi stati nazionali? E va anche osservato che Tasso non si ferma all'Europa: il senso di appartenere a una comunità, vasta ed eterogenea ma tenuta insieme da comuni valori cristiani, porterà il poeta alla vera grande epica che conclude definitivamente il periodo della tribalità rinascimentale (quella antica gloriosa e libera dei primi Medici, e quella recente della lotta per la sopravvivenza all'ombra delle grandi monarchie europee): *Le sette giornate del mondo creato*, in versi sciolti come *L'Italia* del Trissino, che segna la fine trionfale di un primo ciclo innovativo della modernità prima dello storico *reversal* segnato dall'*Adone* (1623) di Giovan Battista Marino (che a sua volta obbligherà al riassestamento degli obiettivi della modernità stessa ormai imperante).

Per quanto riguarda, infine, la somiglianza di questa lontana stagione culturale con quella attuale, il discorso s'ha da capovolgere: così come si entrava nella fase di tecnologia applicata del *medium* tipografico nella seconda metà del Cinquecento e nel primo Seicento (che è quanto dire nella piena modernità), oggi ci troviamo nella fase di tecnologia applicata del mondo elettronico, che è quanto dire della postmodernità (cfr. Guardiani, "Il postmoderno esce dal caos. Verso la sintesi con McLuhan e Frye", *Annali d'Italianistica* 9 [1991], 56–71). La postmodernità ha culturalmente un assetto tribale che è l'opposto di quello globalizzante della modernità; eppure le stagioni somigliano perché in entrambi i casi si ha la coscienza della portata epocale delle trasformazioni in atto, mentre i fondamenti della civiltà vengono rivoltati e messi in discussione.

FRANCESCO GUARDIANI
University of Toronto

Tra riforma e rivoluzione. Testimonianze su Francia e Toscana nel XVIII secolo. Mostra bibliografico-documentaria, Biblioteca Nazionale Centrale (12 maggio–30 giugno 1990). A cura di Paolo Pastori. Firenze: Olschki, 1990. Pp. xix + 324.

On the occasion of the bicentennial of the French revolution, the Italian National Library in Florence organized an important exhibition of some of its holdings relating to the reforms and reform movements in France and Tuscany in the late eighteenth century. At first glance the present volume appears to be a *catalogue raisonné* of this exhibition. A more sober examination reveals, however, that it is much more than that. It is, in fact, an in-depth analysis of the revolutionary ideas that circulated in Europe in general, and in France and Tuscany in particular, in the years leading up to, and

including, the fateful period 1789–94. What renders such an analysis compelling, is the manner in which it is carried out—by presenting, examining, and contextualizing more than five hundred primary sources from the period to be found at the National Library in Florence.

In his introduction to the volume, Dr. Paolo Pastori, curator of the exhibition and editor of the volume, rightly points out that the conflicts and contradictions of the *ancien regime* that came to such a violent resolution in the French experience of 1789–94 could have been channeled, as they were elsewhere, into a less catastrophic reform process. In Tuscany, for example, the reforms carried out by the grand-duke Peter Leopold (soon to become Holy Roman Emperor and Archduke of Austria under the name Leopold II) moved the grand-duchy into modern times without the trauma of political and social violence experience by France.

Why, then, the Revolution, Pastori asks, and why did it lead so quickly to Napoleon's imperial absolutism? The answer Pastori proposes, and which he uses as his guideline for the exhibition, lies in the awareness of an irresolvable contrast in the French situation between the will to improve upon the political-institutional system of the *ancien regime* and the conviction that something completely new and different had to be devised (vii).

The volume, like the exhibition, is thus divided into three major sections. The first, "Istanze di riforme" (3–124), presents documents that illustrate the political and institutional discussions carried out in France between 1715 and 1802. It then follows the migration of French ideas into Tuscany to examine their contribution to the reforms and reform movement spearheaded by the grand-duke Peter Leopold—who, as Emperor, was to move directly against the French and their Revolution.

The second section, "La Rivoluzione Francese. Testi e documenti" (125–234), follows the turbulent events of 1789–94, trying to keep pace with the complexity of the revolutionary process, juxtaposing documents that raise questions with no answers, highlighting the confusion and uncertainty of the period.

The third section (235–305) is an appendix containing several independent studies: one discusses the religious aspects of Peter Leopold's reforms, and the reaction they elicited from the Church (253–60), while another focuses on Pius VI's difficult pontificate (285–9). One constitutes a chronological bibliography of works at the BNCF dealing with Louis XVI, from the *Sacre* of his coronation to his testament and execution (269–83), while another presents a selection of BNCF holdings by "counter-revolutionary" thinkers (291–8). And, a particularly valuable study describes three—as yet not fully catalogued—collections at the Nazionale containing several hundred pamphlets (*opuscoli*), many of which quite rare (261–8).

The volume is prefaced and closed by a thought-provoking introduction and conclusion by Pastori. The entries are edited, annotated, and discussed by a team of twenty researchers—Gustavo Bertoli, Roberta Bianco, Susanna Cappelli, Emanuele Castrucci, Rossana Cecchi, Lucia Chimirri, Susanna Cialdai, Lucia Dipace, Sandra Fontana Semerano, Rodolfo Galleni, Gianna Giorgi, Maria Pia Gonnelli, Sandro Landi, Alessandra Mallaby, Gianna Megli, Paolo Pastori, Paola Pirolo, Valeria Ronzani, Piero Scapecchi, and Enrico Spagnesi—whose thorough scholarship will contribute richly to further research on the French revolution in particular and the reforms of the late eighteenth century in general.

The volume will be of great interest to scholars of the Enlightenment, the French Revolution, and Tuscany in the late eighteenth-century. It is to be highly recom-

mended to any university or research library with an interest in sound bibliographic and scholarly materials.

KONRAD EISENBICHLER
University of Toronto, Victoria College

Guido Pugliese, ed. *Perspectives on Nineteenth-Century Italian Novels*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. Pp. 182.

Il volume *Perspectives on Nineteenth-Century Italian Novels*, a cura di Guido Pugliese, raccoglie una selezione di relazioni tenute all'omonimo convegno svoltosi presso Erindale College (University of Toronto) nell'ottobre 1986. Il convegno è stato organizzato in onore del Professor S. Bernard Chandler il quale per anni, in veste di Direttore di Dipartimento, si è prodigato per sviluppare i programmi d'Italianistica nella suddetta università. Studioso dell'Ottocento, Chandler ha dedicato ricerche assai pregevoli soprattutto a Manzoni e Verga. Sono questi, infatti, i due autori a cui il volume rivolge particolare attenzione.

Oltre una *tabula gratulatoria* e una breve nota biografica su Chandler seguita da un elenco delle sue pubblicazioni, apre il volume un'agile introduzione del curatore che non solo esamina singolarmente i vari contributi ma offre alcune considerazioni molto vivaci sul genere narrativo.

Il primo saggio, di Anthony Verna, affronta il problema della natura frammentaria delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* mettendo in luce i rapporti tra componenti stilistico-formali e implicazioni di ordine epistemologico. La frammentarietà narrativa è ricondotta alla caduta di un modello di totalità/unità e, quindi, ad una diversa modalità di interazione col reale. Nel romanzo del Foscolo, l'accoppiamento di narrazione epistolare, diaristica, autobiografica da una parte, e ricostruzione biografica dall'altra (quest'ultima affidata al personaggio di Lorenzo), svolge la funzione di ridurre la realtà a frammenti destinati a non ricostituirsi in una rassicurante organicità. Facendo convergere analisi formale e discorso etico-ideologico, Verna molto abilmente riesce ad illuminare l'interazione tra piano dell'espressione e piano dei contenuti consegnandoci una lettura aggiornata del romanzo e attenta a non scindere i suoi molteplici elementi costitutivi.

Sei dei saggi che seguono sono dedicati a *I promessi sposi*. Adottando una pluralità di prospettive critiche, essi prendono in esame numerosi punti nevralgici del romanzo (il problema del realismo, gli artifici retorici, le implicazioni ideologiche, il sostrato emotivo) e riescono ad avanzare alcune proposte di lettura decisamente stimolanti e, in vari casi, dense di ramificazioni soprattutto di natura formale ed ideologica.

Gian Paolo Biasin si inoltra nel territorio poco esplorato della rappresentazione del cibo riuscendo ad aprirlo ad interessanti risvolti non solo di ordine estetico ma politico, antropologico e sociale in genere. Il motivo del nutrimento, connesso a quello della carestia e della fame—avverte Biasin—è sviluppato attraverso vari episodi che vengono a formare ricorrenti microstorie e a svolgere la funzione di veri e propri anelli narrativi. Il cibo illumina non solo rapporti sociali ed economici dei singoli personaggi, ma aiuta a dipingere anche i loro tratti psicologici. Particolarmente rilevanti le osservazioni relative alle interazioni tra il piano narrativo (necessità di ordine mimetico) e le proiezioni ideologiche di Manzoni. I riferimenti culinari,

sostiene giustamente Biasin, diventano connotatori semantici che vanno oltre le esigenze di realismo e di mimesi (ricostruzioni ambientali ecc.). Alla rappresentazione del cibo sono infatti legate connotazioni simboliche anche di tipo religioso. Tale procedimento – qui Biasin dilata in modo molto sostanzioso il proprio discorso – sta a dimostrare che Manzoni riesce a fondere l'urgenza di una scrittura referenziale, la quale presuppone un incontro tra parola e cosa, tra segno e oggetto designato, e l'uso della dimensione metaforica del dire tramite la quale la parola viene assunta nelle sue molteplici e virtuali possibilità vicarie.

Il saggio di Robert S. Dombroski studia le strategie narrative del romanzo come finzioni dietro cui si celano le posizioni ideologiche di Manzoni. Nell'esaminare le strutture narrative de *I promessi sposi* come componenti inscindibili del discorso ideologico, Dombroski ci offre uno studio che mira a rispondere in modo sicuro ed equilibrato alle questioni di ordine politico che hanno costantemente diviso la critica. Manzoni, sostiene lo studioso, stabilisce un ponte tra realtà trascendentali e quelle laico-sociali spostando, di conseguenza, la storia sul piano del divino. Il risultato è un'armonizzazione delle due sfere che comunica lo sviluppo della società borghese nelle sue evoluzioni di classe. Nel suo tentativo di integrare etica cristiana e visione del mondo borghese, Manzoni – precisa Dombroski tramite nutriti riferimenti a personaggi ed episodi – è collocabile in un'area ideologicamente moderata. Con questa lettura, lucida e ponderata, si evitano pertanto quelle interpretazioni rigide e, forse, troppo settarie che hanno incondizionatamente fatto dell'autore un assoluto progressista o, soprattutto, un pericoloso reazionario.

Segue il saggio di Giuseppe Mazzotta il quale partendo dalla rappresentazione manzoniana della biblioteca di Don Ferrante vista come espressione/ricostruzione del paradigma barocco, riesce ad aprire stimolanti interpretazioni delle componenti retorico-narrative de *I promessi sposi*. Nella biblioteca di Don Ferrante i rapporti tra parole e cose sono venuti irrimediabilmente a spezzarsi. La pluralità infinita dei rinvii semantici crea un universo retorico in cui tutto diventa inganno, illusione. Di fronte alla parola divenuta simulacro e alla dispersione causata dalla vastità del sapere, il mondo barocco di Don Ferrante – sostiene giustamente Mazzotta – entra in un relativismo ed uno scetticismo senza possibilità di scampo. La scrittura, con i suoi labirintici rimandi e spostamenti, si trasforma in un coacervo di segni indecifrabili frantumando così l'episteme che reggeva una visione ordinata e rassicurante dell'esistere. In questa lettura di Mazzotta, per molti aspetti inedita (anche se sulla biblioteca non sono mancati studi di notevole apertura critica), Manzoni rappresenta la posizione antinomica a quella di Don Ferrante in quanto cerca di esorcizzare l'ideologia barocca tentando di ristabilire i nessi tra parole e cose, tra parole e vita.

Giuliana Sanguinetti Katz sposta il discorso in direzione psicoanalitica interpretando principalmente l'agorafobia di Manzoni in relazione ai traumi infantili e alla conversione. In sintesi, l'autore riverserebbe nella sua opera il terrore provocato dall'abbandono dei suoi genitori, il mancato superamento del complesso edipico, la paura di castrazione, istinti proibiti, ansie di punizioni. I personaggi del romanzo manzoniano sarebbero pertanto delle costruzioni emotive, figure create per colmare esigenze tutte interiori. Katz fa leva, con molta destrezza, particolarmente sulle coppie antinomiche Renzo/Don Rodrigo, Lucia/Gertrude in cui Manzoni racchiuderebbe i propri conflitti proiettandovi la figura paterna e materna. Tale interpretazione è riservata anche a personaggi come Fra Cristoforo ed Egidio, e alla stessa appassionata religiosità dell'autore vista come sicurezza ricercata per compensare l'assenza dei ge-

nitori. In questa chiave di lettura, che si richiama nelle sue premesse fondamentali agli studi di Weiss, la risoluzione finale de *I promessi sposi* indicherebbe un desiderio di maturità, un superamento dei dualismi e delle opposizioni emotive.

Guido Pugliese affronta il problema del linguaggio figurativo e degli artifici retorici presenti nel romanzo alla luce di alcune recenti interpretazioni critiche. Il repertorio delle immagini (vino, pane, luminosità . . .) evidenziato da alcuni interpreti manzoniani viene da un lato ampliato e, dall'altro, proposto come fertile chiave di lettura capace di affrontare gli orizzonti complessivi dell'opera manzoniana e di sciogliere, al contempo, vari nodi interpretativi. In modo molto lucido e convincente, Pugliese cerca di dimostrare che le immagini di guerra, teatralità, labirinticità, presenti nell'Introduzione, rappresentano il discorso manzoniano sulla storia concepita come risultato delle azioni umane e affiancata al discorso morale che prende corpo nelle immagini del tempo e della morte. La contrapposizione tra ordine storico-umano e divino-spirituale si risolve a favore di quest'ultimo. Il manoscritto ritrovato viene abilmente integrato, in questa chiave di lettura, nel discorso religioso di Manzoni inserendolo così nella sua visione cristiana del mondo.

L'ultimo saggio dedicato a *I promessi sposi*, di Gabriele Erasmi, ricostruisce attentamente l'influenza esercitata su Manzoni dalla narrativa di Walter Scott. Appoggiandosi a vari riferimenti biografici e a documenti epistolari, oltre agli apporti della critica che si è cimentata con l'argomento in questione, egli conclude che Manzoni deve aver letto in modo abbastanza assiduo il romanziere anglosassone prima della stesura del suo capolavoro. Erasmi giustamente mette in rilievo che ne *I promessi sposi* sono rintracciabili personaggi ed episodi analoghi a quelli di Scott—Manzoni addirittura adopera lo stesso titolo di un suo romanzo, *The Betrothed*. Inoltre, anche la trasposizione in opera di un romanzo di Scott, la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, ha costituito una notevole influenza sull'opera di Manzoni. Tuttavia, avverte Erasmi, malgrado i romanzi di Scott rappresentino per il nostro romanziere una fonte sicura di ispirazione, egli si distanzia drasticamente per la sua ideologia e in particolar modo per la sua profonda visione religiosa dei destini umani.

Mirando ad abbracciare i vari itinerari del romanzo ottocentesco, il volume include anche un lavoro su *Fede e bellezza* di Tommaseo. Anne Urbancic, nel tentativo di dare al romanzo una veste "sperimentale", propone che la preoccupazione principale di Tommaseo non risiede tanto in problematiche contenutistiche quanto in quelle di ordine stilistico ed estetico. In contrapposizione a varie letture critiche, Urbancic insiste che l'intento di *Fede e bellezza* è di sperimentare con il piano dell'espressione, con la scrittura stessa. Esso è quindi lontano dagli interessi legati al romanzo storico a cui la critica, ad iniziare da Cattaneo, ha ingiustamente cercato di rapportarlo. Questa di Urbancic rappresenta una proposta di lettura che indubbiamente si apre ad interessanti implicazioni. Comunque, si tratta di una proposta che andrebbe sostanziata da precise verifiche linguistiche e stilistiche.

Tre dei saggi che seguono esplorano da diverse angolazioni la narrativa verghiana convalidando taluni giudizi, tramite nuovi apporti e verifiche, o proponendo ipotesi di lettura, sotto vari aspetti, inedite. Il primo, di Giovanni Cecchetti, esamina il problema dei rapporti tra Verga e le teorie letterarie dell'epoca, in particolare quelle avanzate dal naturalismo francese. Tramite una serie assai nutrita di riferimenti alle novelle e ai romanzi, e con l'appoggio di dichiarazioni di poetica e documentazione epistolare, Cecchetti apporta numerose e sostanziose osservazioni che aiutano a distanziare Verga dalla corrente francese e a rivendicare una sua poetica personale ed autonoma.

La narrativa di Verga – sottolinea Cecchetti – trova la propria linfa nel mondo stesso, nella creazione di personaggi estrapolati dal reale e non in teorie letterarie già confezionate. Anzi, insiste Cecchetti, la grandezza e la modernità del romanziere siciliano risiedono nelle sue straordinarie capacità di inventare un proprio linguaggio narrativo, un proprio stile. Giustamente egli avverte che la narrativa verghiana non si basa su una semplice trascrizione del siciliano ma su una vera invenzione linguistica in lingua italiana.

Alle interpretazioni di Verga che si situano all'interno dei modelli di realismo e di mimesi, Richard Cavell oppone una lettura che tenta di allontanarsi da tali presupposti ricorrendo alle teorie decostruttive di Derrida. Facendo leva su alcune premesse derridiane (voce/scrittura, presenza/assenza, l'impossibilità di referenti non mediati dal linguaggio, lo scrittore come prodotto del linguaggio), Cavell si impegna a dimostrare che un romanzo come *I Malavoglia* è innanzitutto un'operazione metalinguistica condotta tramite modelli di linguaggio letterario che si richiamano, tra gli altri, a Dante, Leopardi e Manzoni. Il saggio di Cavell rivela una notevole dimestichezza con le teorie decostruttive e potrebbe indubbiamente incontrare non pochi consensi. Si ha, tuttavia, l'impressione che l'impianto teorico su cui Cavell basa il proprio discorso non corrisponda in tutte le sue implicazioni all'oggetto di studio. Insomma, viene il dubbio che per la lettura che ci viene proposta forse non era necessario scomodare così tanto Derrida.

Nell'ultimo saggio dedicato a Verga, S. Bernard Chandler mette lucidamente in evidenza che il motivo portante della narrativa verghiana, dalla prime prove a *I Malavoglia*, è costituito da un desiderio dell'ignoto, da sogni di esistenze – spesso accompagnati da sentimenti d'amore – che si pongono in antitesi alla realtà effettiva dei personaggi. Tuttavia, sostiene giustamente Chandler, ne *I Malavoglia* scompare l'elemento amoroso e l'ignoto cessa di essere vissuto all'insegna di una magica seduzione. 'Ntoni viene a comprendere la propria realtà e l'ignoto non diventa altro che il luogo in cui risolvere i problemi sociali ed economici del vivere. Legato al pessimismo verghiano, l'ignoto è destinato o al fallimento (in quanto sempre irraggiungibile o smentito dalla dura esperienza della vita) o è posto su un piano tutto economico e sociale che viene irrimediabilmente a cancellare le connotazioni di seduzione. Con un contributo che sicuramente avvalora una certa linea della critica verghiana, Chandler conclude che la versione del mondo di Verga è tutta racchiusa in tale negatività.

I due saggi che chiudono il volume esaminano rispettivamente la narrativa di De Roberto e di Salgari. Il primo, di Mauro Buccheri, propone una rilettura in chiave utopico-nichilista de *L'imperio* aprendolo a numerose implicazioni estremamente significative per affrontare un'attenta sistemazione dell'opera di De Roberto. Infatti, Buccheri ci presenta un De Roberto tutto proiettato in avanti verso quei rivolgimenti estetico- epistemologici che caratterizzano due altri autori a cavallo tra Otto e Novecento, Svevo e Pirandello. *L'imperio*, con le sue strategie narrative e con una rinnovata versione del mondo – di cui Buccheri coglie molto attentamente soprattutto le stratificazioni apocalittiche – si allontana dal territorio veristico e si spinge da una parte verso il nulla (incorporando una lezione che va da Leopardi a Schopenhauer, a Nietzsche) e, dall'altra, verso l'utopia negativa di matrice socialista. Nelle sue tensioni e ansie esistenziali, nella sua visione di un'umanità malata e tarata alle radici, *L'imperio* presenta un clima di imminente catastrofe individuale e collettiva che non si può fare a meno – avverte opportunamente Buccheri – di affiancare a quello presente ne *La coscienza di Zeno*.

Il saggio di Sergio M. Gilardino ricostruisce un modello dell'eroe salgariano inserendolo nell'ottica del titanismo. Superando tutti quei pregiudizi critici che relegano l'opera di Salgari esclusivamente alla lettura per l'infanzia, Gilardino riesce a riallacciare il personaggio e il mondo di Salgari alla tradizione romantica (Goethe, Büchner, Leopardi, Foscolo) e al superomismo di Nietzsche mediato dall'eroe decadente dannunziano. Gilardino riesce, quindi, molto agevolmente, a dilatare gli spazi della narrativa salgariana e a problematizzarne gli orizzonti. Secondo Gilardino, essa si discosta profondamente dalla tradizione italiana la quale, ad iniziare dal romanzo manzoniano, era tutta ripiegata entro i confini del familiare e dell'ordinario. Nella costante ricerca dei brividi dell'esotico e dell'ignoto, i romanzi di Salgari rivelano non solo l'eversiva ribellione dell'eroe romantico, ma una tensione nevrotica—esplicitata dall'esplorazione dell'onirico e delle zone recondite e minacciose dell'inconscio–avvicinabile alla sensibilità di un Poe o un Baudelaire. Un'immaginazione fertile e problematica quella di Salgari, quindi, un'immaginazione che, sebbene—precisa appropriatamente Gilardino—non sia aliena da certi esiti stucchevoli e fumettistici, riesce a creare un universo fantastico denso di connotazioni e agganci letterari.

In conclusione, Pugliese è riuscito egregiamente a consegnarci una raccolta di saggi che, nel loro insieme, non solo rappresentano un'attenta ricognizione dei percorsi e degli orientamenti presenti nella narrativa ottocentesca, ma indagano, in vari casi, sintomi e preannunci di quegli sviluppi che verranno a caratterizzare il romanzo di questo nostro Novecento.

JOHN PICCHIONE
York University

Mario Santoro e Lucia Miele. *Due maestri dell'Ateneo Napoletano: Francesco Torraca e Giuseppe Toffanin*. Napoli: Federico & Ardia, 1990. Pp. 164.

In this book, the critical viewpoints of Torraca and Toffanin are examined as they developed over the years, with illustrations from their works. The relationship of the two critics to Neapolitan and southern Italian culture is also discussed, as are their attitudes and activities as professors at the University of Naples. The authors of the volume have included complete bibliographies of the critics' publications as well.

Lucia Miele notes that right from his earlier writings Torraca desired an integration of opposing methods, such as the historical and the aesthetic. He was influenced by Settembrini for the former, while De Sanctis's *Saggi critici* led him to regard form as a substantial element in the content of a text, a spontaneous expression of a unity of feeling. From these two writers Torraca also developed his interest in southern Italian literature as an independent project. In his pedagogical activity, he viewed artistic works as playing a central role in civilization, and with his penetrating analysis enabled them to be enjoyed by their readers. Torraca met Croce at least as early as 1885, but their correspondence ended in 1933, following a reproof from Torraca.

Miele describes Torraca's work on Dante, Petrarch and Boccaccio, especially his criticism of Dante, and alludes to the critic's fascination with the feminine element. His knowledge of the historical and cultural pattern of the Middle Ages was vast, while he showed a lively interest in southern culture of the Renaissance. In his *Rimatori napoletani del Quattrocento*, he identifies two tendencies, the Petrarchan

and the popular, while his piece on Pontano shows his examination of technique and the clarity of his definition thereof.

Finally, Miele presents Torraca as a teacher who was punctilious both in his attention to historical-biographical facts and in his reconstruction of genres, traditions, epochs and authors, which he connected synchronically to the realities of the time.

As for Giuseppe Toffanin, the second critic dealt with, Mario Santoro was a student of his and depicts him as being well versed in European culture and as a leading figure in Italian culture up to the 1950s. Toffanin did not adhere to historical criticism or a Crocean aesthetic approach. He was most interested in the problems of man and existence which are manifested and gauged in literary works and thus he let the boundaries between literature and philosophy fall away. Santoro examines Neapolitan culture in the 1920s and 1930s to show the influence of Spaventa, De Sanctis, Croce and Luigi Russo on Toffanin.

Though an "estraneo" in Naples who inserted himself only partly into Neapolitan reality, Toffanin brought a new attitude, which allowed him to examine conventional attitudes critically, to reconstruct the judgements and teachings of Italian culture, and to illustrate the phases and destiny of Italian civilization in the wider context of European culture. Toffanin's favourite fields were humanism and the Renaissance and, in this area, he investigated the dignity and conduct of man in the dramatic struggle for existence.

Santoro describes Toffanin's activity and attitudes as professor and critic in the changing world of the twentieth century and finds that his preferred research was in the examination of ideas, with a recognition, alien to Crocean aesthetics, of the importance of literary technique. According to Toffanin, the past should not be read through the eyes of the present, but with a "senso storico."

Santoro analyses Toffanin's studies on Dante and, after stressing his definition of the Middle Ages and Renaissance, concludes that Toffanin refused to identify Dante with the Middle Ages, which were viewed in a traditional sense as being against "pagan humanism," and was opposed to reading the *Divina Commedia* allegorically. Santoro studies Toffanin's comments on single episodes and characters. Finally, he examines Toffanin's criticism of Foscolo, Leopardi and Carducci, and especially his concentration on Leopardi and the relationship of his ideology with the myths of the Enlightenment and of Romanticism.

Santoro's essay on Toffanin is most revealing. From his own observation, he depicts Toffanin not only as a professor whose teaching and attitude he describes, but also as an individual human being. In this connection, Santoro expresses his personal opposition to some of Toffanin's viewpoints, but he examines Toffanin's critical work, bearing in mind the critic's own attitudes to life.

S. BERNARD CHANDLER
University of Toronto

Elio Providenti. *Archeologie pirandelliane*. Catania: Maimone Editore, 1990. Pp. 255.

Nel 1920, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Giovanni Verga, Pirandello teneva al teatro Bellini di Catania un discorso in cui rilevava come lungo il cammino della letteratura italiana corressero "due lineamenti ben distinti e quasi paralleli

. . . là uno stile di parole, qua uno stile di cose. Li abbiamo fin agli inizi della nostra letteratura questi due stili opposti: Dante e Petrarca . . . Machiavelli e Guicciardini, l'Ariosto e il Tasso, il Manzoni e il Monti, il Verga e D'Annunzio".

Il passo pirandelliano ci è tornato alla mente a lettura ultimata di questo studio del Providenti, inducendoci a chiedere se anche per la critica pirandelliana non si possa, dopotutto, tracciare lo stesso solco divisorio; da che parte stia il Providenti è evidente dal titolo dell'opera. Tra la molta critica pirandelliana "inutile e sterminata", ma talvolta anche farneticante, la strada seguita dal Providenti è quella indicata da una solida, ma non per questo meno illuminante, metodologia positivistica. D'altronde, si tratta della linea da lui seguita nelle precedenti ricerche, tra cui, per restare in campo pirandelliano, le *Lettere da Bonno* (Bulzoni, 1984) e l'*Epistolario familiare giovanile* (Le Monnier, 1986). "Pirandello è forse l'unico caso nella letteratura contemporanea di una revisione critica che si accompagna e si sostanzia di una nuova base di dati, documenti e scritti che a volte stravolgono opinioni e giudizi consolidati" (178).

Gli scritti di questo volume, come dice il critico, sono "frutto di ricerche iniziate nei tempi ormai lontani e talvolta configuratesi come vere campagne di scavo, donde il titolo della raccolta". Si tratta di dieci saggi, cinque dei quali precedentemente pubblicati ma qui per la maggior parte largamente rielaborati. È un volume di cose, innanzitutto. Tuttavia ci si sbaglierebbe se il titolo *Archeologie* venisse interpretato in termini di frammenti, schegge, che si fermino al livello del ritrovamento e della curiosità soddisfatta. Providenti sa quanto Pirandello avversasse ugualmente gli studi basati semplicemente "sull'analisi minuta, 'scientifica' del dato", in cui 'scientifico' ai suoi occhi assume un evidente valore riduttivo e "lo umiliano in ricerche che gli appaiono senza scopo" (11).

Il dato nuovo, la scoperta viene allora attentamente analizzata e utilizzata allo scopo di arrivare a costruire un vero e proprio mosaico, un ritratto intimo di Pirandello che sia il più oggettivamente attendibile.

I capitoli, pur di natura diversa, vengono così a trovare una precisa collocazione tenendo dietro "a una linea di interpretazione e di lettura che vuole individuare i punti chiave di un edificio critico ancora in costruzione" (185). Il percorso inizia infatti con il capitolo "Viaggio verso la Germania", la formazione artistica di Pirandello, i maestri, le influenze, tutto basato su dati e referenze precise. Non si manca, tra l'altro, di scoprire il debito di Pirandello nei confronti di Graziadio Isaia Ascoli.

Ne "La lunga vigilia", viene definitivamente sfatata attraverso nuovi supporti critici l'opinione che Pirandello si sia accostato tardi al teatro. Non solo: "nella stessa opera pirandelliana del primo periodo, ancora di gran lunga la meno studiata, ci rimangono al riguardo documenti precisi e significativi: ne vien fuori un Pirandello assai precoce, più problematico e complesso di quel che anche di recente si sia ritenuto".

Il 1893 è per Providenti una data molto significativa: "Si può sostenere senza difficoltà che nel 1893, quando egli è autore soltanto di tre opere edite . . . in realtà il giovane Pirandello è giunto ormai al pieno possesso dei suoi mezzi espressivi ed ha una produzione cospicua di opere poetiche, di saggi, di drammi, di romanzi e di novelle" (23). Si ricorda, tra di essi, "Arte e coscienza d'oggi", il più importante testo pirandelliano prima dell'*Umorismo*, mentre "bisogna addirittura ritornare prima del 1893 per datare l'inizio effettivo dell'attività novellistica". "La vocazione antica, quasi ancestrale" alla drammaturgia viene infine confermata da una lettera del 1893 in cui Pirandello parla di ventun titoli di opere in elaborazione tra cui sette teatrali. Se, tranne "L'Epilogo", quasi nient'altro è conosciuto, ciò è anche dovuto "al costante

trapasso delle forme pirandelliane in perpetua trasformazione, che si adattano di volta in volta a diventar prosa da poesia, dramma da prosa ecc." (28). Concordiamo pienamente che in Pirandello le esperienze della vita sono già tutte praticamente concluse nel 1893.

Il terzo capitolo è dedicato a "Belfagor", il poemetto pirandelliano a cui Providenti aveva già dedicato uno studio nel lontano 1967, nel quale, tra l'altro, appariva una parte del terzo canto dal critico ritrovata. Qui lo studio viene lungamente rielaborato. Del "Belfagor" si fa una ricostruzione dei quattro frammenti e si fa la storia definitiva delle vicende tra cui le probabili ragioni della sua mancata pubblicazione. In questo capitolo vengono pure esaminati i rapporti tra Pirandello e Capuana, le rispettive posizioni nei confronti del naturalismo attraverso alcune recensioni di opere di D'Annunzio, Ojetti e Zola. Sarebbe forse stato ancora meglio fare di questa parte un capitolo a sé, tenuto conto del carattere del lavoro critico.

La seconda parte del volume, che prende il titolo "Il filo di Arianna", inizia con un interessantissimo quanto, dobbiamo dire, appetitoso capitolo su una vicenda giudiziaria che, se non ha nulla a che vedere con l'opera pirandelliana in sé, è quantomai utilissima per ciò che riguarda 'il personaggio' Pirandello. La vicenda, che avrebbe potuto benissimo costituire l'argomento di una novella, concerne la causa intentata dall'editore Rocco Carabba contro Pirandello che l'aveva offeso dicendogli di capire "di letteratura quanto può capirne un cerinajo che va vendendo per istrada le sue scatole di fiammiferi". Va dato credito al Providenti di avere rintracciato e pubblicato qui anche gli atti processuali. Felicissima decisione. Non solo ci dà una pagina di vita vissuta, ma anche la testimonianza di "come si svolgesse una controversia giudiziaria nell'anno di grazia 1911 . . . e come possa essere istruttivo per chi voglia stabilire un confronto con il sempre più lento, defatigante e molto spesso, per gli interminabili rinvii, inutile ricorso alla giustizia dei giorni nostri" (137). Si ha una prova di come semplici dati informativi possano prendere vita.

Segue un capitolo dedicato ai rapporti tra Pirandello e Luigi Antonio Villari, l'autore del romanzo *Memorie di Oliviero Oliverio*. Un collaterale ma non per questo meno utile tassello. Nel capitolo "Pirandello e la critica", Providenti, ribadendo ancora una volta l'importanza e l'originalità del "Mal giocondo", sbozza una linea critica che, se da una parte liquida senza mezzi termini le posizioni del Tilgher e di Croce, dall'altra riporta in giusta luce gli apporti di Gramsci, e così pure i significativi contributi di Alvaro, Bontempelli, Debenedetti, fino al Macchia.

In "Marta Abba" si analizza soprattutto l'opera *I giganti della montagna* nella quale "si può leggere più che altrove e come in trasparenza tutta la storia dei rapporti" che l'attrice ha avuto con Pirandello, trovando nella simbologia dei *Giganti* "una radice fortemente autobiografica" (196–8).

In "Falsi d'autore" si richiama l'attenzione sul problema che già Manlio Lo Vecchio Musti aveva a suo tempo sollevato, che cioè sotto il nome di Luigi Pirandello venissero pubblicati articoli, recensioni, prefazioni varie. "Malgrado il tantissimo che si è scritto sulla vita di Pirandello, molto resta ancora da scoprire e da fissare, soprattutto nell'ultimo periodo, quando Pirandello soggiornò a lungo fuori d'Italia" (200).

Il volume si conclude con il capitolo "Appunti di bibliografia pirandelliana", dove si rintracciano le numerose riviste alle quali Pirandello aveva collaborato, se ne segnalano scrupolosamente le varianti che apparvero nelle raccolte e negli scritti posteriori, e si sottolinea, oltre all'importante problema delle retrodatazioni che ne deriva, il fat-

tore di quell'interscambio testuale di frasi tra i vari generi così comune in Pirandello.

Tra le tante novità c'è anche "una rarissima pubblicazione a stampa per nozze", posseduta dal Providenti, che Pirandello dedicò alla più giovane delle due sorelle quando andò sposa nel gennaio 1899. Vengono "riprodotti i versi che, altrimenti, non essendomi stato dato di trovare altra copia della pubblicazione, rimarrebbero del tutto ignoti".

Lavoro, come si può vedere, quanto mai importante questo del Providenti, sia per la mole delle informazioni fornite (pronipote di una delle sorelle di Pirandello il Providenti può anche avvalersi di fonti dirette quanto preziose), sia per il solido, preciso orientamento critico da lui proposto.

ANTONIO ALESSIO
McMaster University

Testo e messa in scena in Pirandello. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986. Pp. 208.

Questo volume raccoglie otto saggi presentati al diciottesimo Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, svoltosi ad Agrigento dal 4 all'8 dicembre 1986. Essi esaminano cinque opere chiave del teatro di Pirandello (*Il berretto a sonagli*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV*, *Questa sera si recita a soggetto*, *I giganti della montagna*), e si propongono di dare una definizione più aggiornata della scrittura teatrale pirandelliana. Non tutti sono provvisti della stessa penetrazione critica. Il più felice ci sembra quello di Paolo Puppa, "Per una messinscena de *Il berretto a sonagli*".

Egli fa risalire l'origine di questo dramma alla novella pirandelliana "La verità" (nessuna menzione vien fatta di un'altra fonte del dramma, la novella "Certi obblighi"), che già contiene una struttura scenica, dialogica, e un coro composto di contadini e di rappresentanti della legge, due gruppi sempre in opposizione. Il protagonista Tararà è al di sopra di tutti, controlla ogni particolare della vicenda, anche quando viene interrogato dal Presidente del Tribunale. Puppa dimostra come Pirandello rifacendo "La verità" per il teatro non si serve più dell'ambiente del tribunale ma di quello della provincia "coi codici tradizionali" del mondo piccolo borghese; non adopera più un protagonista anafalbeta e contadino ma uno che ha studiato, che fa lo scritturale e il giornalista; e non porta più l'adulterio alla violenza sanguinosa ma ne fa un pretesto di dialettica umoristica; insomma nel *Berretto a sonagli* "La verità" si trasferisce "in una più novecentesca e complessa vicenda", con un protagonista, Ciampa, che assomiglia di più a vari personaggi nevrotici del teatro e della narrativa psicologica moderna, a partire dal Pavlev di Dostoevskij. La personalità di Ciampa si manifesta mediante una espressione "sofisticata di sentenze, scandite con torsioni umorali, scatti sanguigni e fielosi, associazioni intime". Il suo linguaggio è allusivo, enigmatico, stratificato, attingendo il suo lessico al mondo proverbiale, evangelico, economico-alimentare. Lo scontro tra i personaggi dell'azione, specie quello tra Ciampa e Beatrice, è uno scontro sul piano linguistico. Durante questo scontro il lessico si privatizza, si fa soggettivo, spalanca l'abisso tra la parola e la realtà, raggiunge il grado zero della comunicazione. Soprattutto Ciampa fa uso immaginario del linguaggio, per esempio nell'impiego della parola "pazzia", e si trasforma in personaggio *raisonneur*, simile a Laudisi, a Baldovino e ad altre figure corali del teatro pirandelliano. Infine Puppa sostiene che *Il berretto a sonagli* presenta una "tesi" sulla condizione della donna in rapporto al

marito-padrone, all'ambiente circostante e alle sue secolari tradizioni, onde egli studia con attenzione il personaggio di Beatrice e i suoi rapporti con gli altri personaggi, maschili e femminili.

Il saggio "*Sei personaggi in cerca d'autore*. Il testo", di Claudio Vicentini analizza soprattutto il periodo della prima guerra mondiale che porta a Pirandello profondi dolori, causati sia dalla partenza per il fronte dei figli volontari (Stefano e Fausto), sia dalla morte della madre (cui l'autore era molto legato), sia dal peggioramento della malattia mentale della moglie che lo accusa ripetutamente di rapporti incestuosi con la figlia diciottenne, Lietta. Tuttavia Pirandello continua a scrivere racconti, ed a utilizzarvi esperienze familiari ed artistiche, come avverte la novella "Colloqui coi personaggi", del 1915, che si ispira alla morte della madre e al motivo meta-letterario della "Tragedia di un personaggio", del 1911. Secondo Vicentini, la crisi di questo periodo di Pirandello si risolve col graduale passaggio dalla scrittura narrativa a quella teatrale ("La trasformazione da narratore ad autore teatrale non è però indolore"). Così l'idea dei *Sei personaggi* come "romanzo da fare", espressa dall'autore in una lettera del '17 al figlio Stefano, si trasforma in idea di scrittura teatrale, cui Pirandello "lega la storia della sciagura familiare . . . il tema dell'incesto che agita le sue angosce più profonde". Successivamente Vicentini esamina i tre atti dell'opera drammatica, l'entrata degli "attori" che rappresentano la realtà quotidiana e quella dei "personaggi" che rappresentano la realtà fittizia, e la chiusura del dramma.

"Le messinscene dei *Sei Personaggi in cerca d'autore*" sono esaminate da Roberto Alonge, a cominciare da quella del 1921, confrontata con quella francese di Georges Pitoùff del 1923 che si serve dell'ascensore per far arrivare e partire i personaggi dal palcoscenico, formando quindi un "gioco perspicuo di alto e di basso", contrapposizione estranea a quella pirandelliana che vuol essere invece una contrapposizione tra il palcoscenico e la platea. Cosa che viene ribadita da Pirandello nella seconda versione del dramma del 1925, più concisa, e sulla quale si basano le messinscene posteriori, da quella di Orazio Costa a quella di Giorgio Strehler, a quelle degli anni Ottanta, considerate e paragonate con spigliatezza dal critico.

"Intorno a *Enrico IV*" di Lucio Lugnani parla della prima di questo dramma, mettendolo in relazione ai *Sei personaggi*. "*Questa sera si recita a soggetto*: il testo" di Graziella Corsinovi discute soprattutto il "registro umoristico" del dramma, la sua relazione con l'Espressionismo tedesco, e il suo protagonista Hinkfuss. Si tratta quindi di un libro che arricchisce notevolmente il discorso critico sui testi e sulla messinscena delle opere del Pirandello maggiore.

FRANCO ZANGRILLI
City University of New York, Baruch C.

Franco Ricci, ed. *Calvino Revisited*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. Pp. 229.

Nata dall'intenzione di fare un ritratto di Calvino con la penna della critica nordamericana, questa raccolta di 14 saggi ha assunto anche la funzione di commemorazione a causa dell'inaspettata morte dello scrittore. Pur essendosi ampliata ad aggiungere alcuni nomi europei, resta essenzialmente un tributo nordamericano, con una ineccepibile scelta di collaboratori fra i più noti e appassionati critici di Calvino. E al pubblico del Nord America in particolare questo lavoro si rivolge, non solo perché

è compilato in inglese, ma perché dall'insieme emerge anche per i lettori un utile quadro dell'Italia politica, sociale e letteraria che fa da sfondo all'autore e alla sua opera.

L'intervento di William Weaver funge da presentazione della persona di Calvino, di cui sentiamo la viva voce in un'interessante intervista nell'intimità della sua casa. L'anima dello scrittore, dell'uomo tutto dedicato al lavoro, viene rivelata: dalla ritrosia della sua personalità restia al comunicare, ai suoi gusti letterari e alle esperienze esistenziali, ambientali e culturali che lo hanno formato. Interessante autoconfessione di una natura fondamentalmente aliena dal neorealismo, portata all'evasione magica, come afferma Barilli, e improntata ad una austerità di tipo protestante sotto l'influenza della famiglia e della città elettiva: Torino. Questa introduzione è poi completata dal saggio di John Woodhouse, che aggiunge una panoramica utilmente informativa dei primi vent'anni della carriera letteraria di Calvino, prima di passare al nucleo del testo che si concentra sull'opera matura, dagli anni '60 agli '80.

Anche se non programmata come tale, la raccolta assume la forma di stimolante dibattito letterario in un variato contrappunto di voci. Alla visione di Barilli di un Calvino "autore assente", "astratta entità", si contrappone la valida asserzione di Capozzi sul valore autobiografico di tutti i protagonisti calviniani, incluso quello che è il suo più fantasioso *alter ego*: Qfwfq, e fino al momento che Biasin definisce culmine dell'autobiografismo in Calvino: la morte di Palomar. Benché, come dice il curatore stesso nella prefazione, non ci sia stata una rigida organizzazione degli interventi, un sottile filo conduttore fa sì che il discorso scorra e si allarghi da un saggio all'altro a formare un unico arazzo. Ed ecco che dopo Capozzi il tema delle *Cosmicomiche* viene ripreso da Kathryn Hume con l'analisi dell'edizione ampliata: *La memoria del mondo*, che riconferma la tesi di Capozzi sull'ininterrotta evoluzione dell'opera calviniana. La Hume coglie il paradosso di cio che chiama "ragnatela di parole", in cui la mente si dibatte fra Ordine e Caos, che secondo la studiosa equivalgono in Calvino a noia e desiderio erotico.

Sul tema dell'erotismo si sofferma in particolare Paul Perron, che con un brillante ed erudito discorso studia in *Palomar* la relazione fra i due codici: quello oratorio della frase e quello erotico della figura, l'erotismo essendo una manifestazione della sessualità come segno. La negatività dell'erotico in Calvino viene invece sottolineata da Wiley Feinstein, che, come la De Lauretis, analizza *Se una notte d'inverno un viaggiatore* nell'ambito del post-modernismo, definendolo "implacabile auto-decostruzione" e "inconfutabile caso contro la letteratura". Secondo Feinstein Calvino usa la metafora sessuale per sottolineare l'impossibilità di una felice relazione fra lettore e scrittore. Inerente all'esperienza del leggere è una inevitabile insoddisfazione, analoga a quella che Freud attribuisce all'esperienza sessuale. Contrariamente alle affermazioni di Barthes, in Calvino ci sarebbe la mancanza di ogni erotica *jouissance* nella lettura.

Con penna brillante e con originalità di apporto individuale i collaboratori si alternano così sui temi principali della problematica calviniana: fenomenologia, gnoseologia, semiologia, intertestualità, post-modernismo, ecc. La sfiducia postmoderna nel linguaggio, sottolineata ad esempio dalla Cannon in *Città invisibili*, il dilemma fra una visione del mondo inesprimibile e il dubbio che la lingua sia l'unica realtà, si risolvono, secondo Biasin, nell'approccio fenomenologico, che si concretizza nel linguaggio visivo di *Palomar*, visto come intelligente risposta al *roman du regard*. Visione non innocente, naturalmente, impostata su una fenomenologia post-struttura-

lista e semiotica, che prevede la chiara divisione che c'è in Calvino fra soggetto e oggetto. Illusione ironica – quella creata da Calvino nel *Castello dei destini incrociati* – è invece, secondo Warren F. Motte Jr., il fatto che sia l'immagine a prevalere sulla inadeguatezza della parola e ad essere strumento di salvezza per il narratore. In realtà è ovviamente la parola a dominare in un testo di parole, in cui l'immagine resta illustrazione marginale. La vera dinamica di questo testo, secondo Motte, non è tanto immagine-parola quanto lettore-narratore, in cui è il lettore ad avere posizione di precedenza. Il narratore è infatti in questo caso prima di tutto un lettore di carte. L'atto del leggere inoltre precede quello del narrare (dello scrivere), essendo essenzialmente ogni lettura (ed ogni scrittura) una ri-lettura di testi classici.

Il carattere visivo del linguaggio di Calvino, il suo stile grafico, il rapporto parola-immagine, che in effetti, va ricordato, sono già parte della sua problematica sin dal *Cavaliere inesistente*, sono naturalmente il punto focale nella maggior parte degli interventi. Oltre a quelli a cui si è brevemente accennato, abbiamo il saggio della Schneider, accentrato sulla dialettica soggetto-oggetto e parola-immagine. Nella sua analisi delle due opere la Schneider vede *Palomar* come visione volta verso l'esterno, il mondo reale, e *Città invisibili* come visione volta verso l'interiorità, il sogno; visioni in contrasto che creano un conflitto nell'autore. Nel sottolineare l'importanza del segno grafico in Calvino, la cui sostanza è – come egli stesso ha detto – la vera sostanza del mondo, e l'importanza della forma geometrica, che diventa in lui sorgente d'immaginazione creativa, la Schneider fa un accostamento rivelatore fra l'opera di Calvino e quella di Klee. Entrambe invenzioni di mondi possibili per immettervi latenti verità e oggetti emblematici in cui indagare l'io, non più soggetto bensì oggetto di un grafico.

Il "visibile parlare" di Calvino, la caratteristica pittorica di certa sua scrittura, sono analizzati in particolare da Franco Ricci che ne trova riconferma negli scritti sulle arti figurative, dove lo scrittore traduce immagini in parole e ne fa narrazione. Il critico sottolinea come nel Calvino maturo la sua naturale sensibilità visiva diventi strumento di conoscenza e offra modelli conoscitivi che tentano di superare i limiti della lingua.

Tutta l'essenziale problematica critica su Calvino – il testo metaletterario, la narrazione come autorivelazione del processo narrativo, l'intertestualità, la dinamica lettore-scrittore, ecc. – viene poi brillantemente usata da Teresa De Lauretis per una arguta, colta, e sottilmente ironica disamina femminista su *Se una notte d'inverno*; a dimostrazione che, mentre sembra affrontare il problema in termini postmoderni, Calvino non fa che "rimettere la donna al suo posto". Lo Scrittore infatti è sempre e solo un uomo all'inseguimento della Lettrice, che si rivela non essere altro che un'ennesima espressione del desiderio maschile. L'uomo continua a poggiare la propria identità, la propria mascolinità e creatività sulla Donna assente, sulla donna dei sogni, quella che si trova solo nei romanzi.

A chiusura della raccolta, l'analisi di Angela M. Jeannet dei saggi *Una pietra sopra* completa il ritratto di Calvino uomo e scrittore. All'immagine dell'autore inesistente con cui Barilli apre il discorso, la Jeannet contrappone in conclusione l'immagine di un Calvino che ironicamente riempie il vuoto inventando il protagonista delle sue opere, cioè l'Autore stesso, il Calvino scrivente.

L'edizione è piacevolmente corredata da una serie di 14 illustrazioni che separano le due metà del libro, e che formano parte integrante del discorso critico come riproduzioni dei disegni che hanno interessato lo scrittore.

Proiettato in una radiografia che ne mostra pregi e limiti, passando dallo scrutinio

del suo "infedele" ammiratore Barilli a quello del suo fedele traduttore per vent'anni, William Weaver, l'impressione principale che resta è quella di uno scrittore animato da un'appassionata sete conoscitiva, da un incessante impulso a scoprire il senso del mondo, fedele—come dice Capozzi—al suo credo della letteratura come "conoscenza, sfida e divertimento". Instancabile viaggiatore, come osserva Ricci, che raccogliendo, associando, catalogando, prendeva visione della realtà e la registrava per fare così atto dell'esistenza del mondo e della propria. Partecipe, come originalmente fa notare la Cannon, della "serenità ordinatrice" di Charles Fourier, del "groviglio conoscitivo" di Gadda, del "demone classificatorio" di Northrop Frye, e degno di condividere con loro il titolo di "ordinatore umano".

Questa raccolta di interventi ad alto livello su Calvino è un appropriato omaggio ad uno dei più originali ed affascinanti scrittori della nostra epoca. Sarebbe stato però opportuno indicare, come nel caso della De Lauretis, se un saggio era già stato precedentemente pubblicato, e darne il riferimento bibliografico.

GIUSY ODDO
University of British Columbia

Cristina Benussi. *Introduzione a Calvino*. Roma: Laterza (Gli Scrittori 10), 1989. Pp. 188.

Come indica la copertina, con questo volume la Benussi si propone di offrire un'introduzione alla vita e alle opere di Calvino "inquadrandolo storicamente e culturalmente attraverso una puntuale analisi degli scritti, una breve storia della critica, e un'ampia bibliografia". Anche in questo caso si tratta, quindi, di una camminata ragionata attraverso i maggiori testi dell'autore. Il panorama dell'iniziativa è certo vastissimo in senso temporale e tematico. Se poi si vogliono tenere in considerazione aspetti tecnici, politici, sociali, narrativi, il campo risulta (come l'opera stessa di Calvino) quasi sconfinato. Da qui deriva la difficoltà che si incontra quando si vuole tirare una somma delle opere di qualsiasi autore. Ma nonostante le inevitabili limitazioni di un testo che si pone come guida ed educazione alla lettura di uno dei maggiori autori del secolo, il volume si delinea come una presentazione chiara e accettabile della storia, dell'ideologia, dello sfondo culturale di Calvino.

L'articolarsi del percorso di Calvino alla luce di una particolare dimensione storica è il filo conduttore del libro. I ventidue capitoli propongono un itinerario essenziale e una guida ragionata alla lettura di Calvino. Questo quadro è delineato più a livello fondamentalmente nozionistico che critico, ma è, allo stesso momento, esplicito e saldamente documentato. Ogni capitolo corrisponde a un testo; ogni testo viene esaminato a livello contenutistico introducendo prima i grandi temi generici (ma essenziali per capire le propensioni culturali del momento storico) e poi l'articolazione di questi temi in linguaggi specifici (che permette di misurare le conseguenze narrative delle scelte stilistiche dell'autore). Il risultato è una alfabetizzazione dell'universo calviniano. Solo i capitoli nono e quattordicesimo ("*I racconti* e le canzoni"; "Le prefazioni") si propongono di valutare la potenzialità espressiva e creativa dell'autore a livello extra-letterario. In ogni caso la Benussi rivela Calvino come sagace inventore di macchine narrative originali.

Nel complesso delle discussioni sulle opere troviamo alcuni punti fermi: le prime esperienze inventive del giovane autore e l'innato rifiuto di qualsiasi regola che impedisca una crescita sia politica che letteraria; le prime letture critiche straniere e i

primi attacchi frontali a modelli di narrativa italiana considerati poco "beat" e non *à la page*; la crisi ideologica degli anni Cinquanta che lo porta a mettersi volontariamente sotto accusa da parte della sinistra; la ricerca degli anni Sessanta, piena di intelligenza e di coraggio, per un percorso fuori dallo stallo creativo; il bisogno di uno stile nuovo che si dipana per ragionamenti di logica astratta e che coinvolge l'elaborazione di modelli diversi di tipo linguistico, semiologico e semiotico; il ribadire di un linguaggio ironicamente alto che tende alla filosofia e che sarà l'ultimo anello del procedere dell'autore verso l'immaginario programmatico; e finalmente il gusto calviniano del gioco inesauribile, e delle reinterpretazioni di riconoscimenti culturali che, come dimostrano le *Lezioni americane*, abbracciano tutti i campi dello scibile umano. Non si tratta, quindi, di una semplice opera di compilazione. Le correnti e i singoli momenti dell'opera calviniana vengono collocati nel loro contesto storico e la loro trattazione coinvolge vari aspetti estetici. E benché lo studio della Benussi abbia un valore volutamente storico e documentario, questo resoconto interpretativo e personale può servire come base di lancio per modelli di ulteriori approfondimenti.

Il libro si completa con una breve storia della critica. Le occasioni offerte in questa sezione sono molteplici, tali da affrontare temi vecchi e nuovi, sempre aperti agli stimoli. A parte le possibili disuguaglianze dei risultati raggiunti, la Benussi riesce a presentare saggiamente dichiarazioni che costituiscono la chiave migliore per capire criticamente l'opera di Calvino. Ciò non si può dire della Bibliografia, che essendo altamente selezionata sembra smentire le esigenze della collana. È interessante la rubrica sui congressi tenuti su Calvino (incompleta); scomoda l'inclusione, alla fine dell'ultima pagina, del libro di Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini*.

In ultima analisi, il libro è un'occasione per ripercorrere le tappe e degustare i momenti di sosta di un itinerario affascinante che nonostante la scomparsa dell'autore continua a informare la nostra cultura. Il lettore, tanto sul piano razionale che su quello emotivo, viene coinvolto in un'appassionante scoperta continua delle mille occasioni ricche di suggestioni e di stimoli culturali suscitati dall'opera di Calvino e che gli schemi volutamente facili di interpretazione della Benussi rilevano senza preconcetti. Si tratta di un gesto coraggioso; un coraggio che paga non nel senso di contenere un passato ma di procedere verso un futuro.

FRANCO RICCI
University of Ottawa

Rinaldo Rinaldi. *L'irriconoscibile Pasolini*. Rovito (CS): Marra Editore, 1990. Pp. 284.

Il recente volume di Rinaldo Rinaldi sull'opera di Pier Paolo Pasolini è esperienza parallela e unitaria all'altro contributo dello stesso autore pubblicato da Mursia nel 1982 col titolo *Pier Paolo Pasolini*. Mentre però questo lavoro possedeva manifeste caratteristiche introduttive all'opera di Pasolini, il presente volume è composto da una serie di approfondimenti progressivi di problemi solo sfiorati in quel lavoro, come l'autore stesso dichiara in una nota in calce al termine del libro. Questa vera e propria "passeggiata inferenziale" che attraversa il lavoro di Pasolini dai suoi esordi epistolari che, secondo Rinaldi, già si pongono come letteratura nel loro vero e proprio "posare" davanti ai destinatari "con un vago gusto del paludamento nella rappresentazione che l'autore fa di se stesso" (45), arriva fino all'ultimo Pasolini, quello del giornalismo,

della fotografia, dei dibattiti, rimandando ad altra sede solo la "descrizione" dei tardi *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*. Vera e propria passeggiata inferenziale questo lavoro di Rinaldi dove la tensione è proprio e sempre quella di ripescare dall'oscurità quei capitoli "fantasma" della contraddittoria storia fabulatoria di Pasolini poeta, scrittore, giornalista, regista, fotografo, insomma artista e intellettuale complesso e costantemente contraddittorio "sempre in ritardo e sempre all'opposizione" (14).

Nonostante il lavoro di Rinaldi abbracci o tenti di abbracciare la pasoliniana "attraversata" dei generi e dei diversi *media* espressivi, lasciando intoccato soltanto l'insieme delle esperienze di regia cinematografica (ma non quello delle sceneggiature a cui è dedicato l'ottavo capitolo, intitolato cospicuamente "Verso una scrittura come realtà"), la poesia pasoliniana che attraversa tutte le tappe principali della poesia contemporanea dagli Anni Quaranta in poi è presa, nella sua contraddittorietà, come *cifra* di quell'uso trasversale delle forme espressive, vero e proprio attraversamento degli strumenti comunicativi più diversi che Pasolini ha praticato sin dai suoi esordi epistolari, come si diceva, "contaminandoli e, appunto, facendoli stridere uno contro l'altro, oppure alternandoli in una fuga senza fine" (15). Ecco infatti che, sempre secondo Rinaldi, il genere poetico viene a costituire il miglior modello in scala dell'intera carriera pasoliniana. Ecco dunque che la poesia, luogo privilegiato di una mai abbandonata ma sempre delusa speranza di stabilità, diviene emblema in miniatura dell'intera traversata dei generi, di quella fuga pasoliniana delle forme che caratterizzò l'intera carriera dell'autore. Ma se negli anni giovanili l'utilizzazione di forme espressive diverse non era segno della crisi, ed invece era cifra di un minuzioso progetto di costruzione di un vasto programma autobiografico teso a tracciare dettagliatamente il ritratto dell'artista come soggetto dell'enunciazione, il suo distacco dallo stadio immaginario dell'origine, la sua conquista del linguaggio e il suo progressivo ingresso nel mondo, l'oscillazione continua di Pasolini tra un codice espressivo e un altro diviene gradualmente registrazione impietosa di un'impossibilità dell'autobiografia. Il soggetto pasoliniano sembra perdere progressivamente la capacità e la possibilità di raccontarsi e di scrivere la propria vita, diviene contemplatore diviso da ogni parola vera e anche dall'espressione di *sé* (101). Ed ecco che con la crisi del soggetto di parola interviene nell'ultimo Pasolini anche una certa indifferenza alla verità accompagnata da un'indifferenza al destinatario di parola, da cui la problematica esistenza dei testi "politici" di *Trasumanar e organizzar*, il cui centro è proprio e irrimediabilmente la scomparsa della politica, la sua distruzione (177).

Se, come affermò Pasolini a proposito dell'attività critica e a clausola della sua raccolta di pagine critiche *Descrizioni di descrizioni*, descrivere descrizioni non ha nulla a che vedere col realismo e neppure con la correttezza filologica, è l'attività di chi è diviso dal mondo e dalla vita, un'attività remota, dunque, e senz'impegno che non attende più dalle cose (ma neanche da quelle cose che sono i libri) nessuna conferma alle proprie parole, questa è la chiave di lettura e a nostro avviso l'intento di Rinaldi che pasolinianamente sceglie qui di descrivere rinunciando all'acume, lasciandolo invece ai testi della poesia (276). Ed ecco che il suo lavoro si pone in posizione dichiaratamente polemica nei confronti di chi ha tentato e perseguito la normalizzazione della contraddizione, della trasgressione e del radicalismo pasoliniani. Se un ritratto unitario e totale di Pasolini rimane un miraggio, ecco che i saggi raccolti in questo interessante volume vogliono essere solo documentazione dell'estrema ed estremistica mobilità pasoliniana, descrizione di una carriera discontinua fatta di salti e contraddizioni, che la morte ha arrestato senza darle però un senso determinato,

senza trasformarla cioè in emblema.

In chiusura è forse bene ricordare l'organizzazione complessiva del volume, dove il problema del soggetto nella poesia è analizzato nei capitoli II, IV e VI; quello del rapporto fra i vari generi e con i diversi *media* viene studiato nei restanti fino al decimo con cui, per altro, si chiude il testo stesso di Rinaldi che segue grosso modo la diacronia dell'opera pasoliniana. È opportuno anche aggiungere qui che del tutto inediti sono soltanto la "Premessa sulla contraddizione", i paragrafi secondo e terzo del capitolo IV, il primo paragrafo del capitolo VI ed il capitolo IX, "Tragedia e non tragedia", dedicato interamente al teatro e alla concezione teatrale di Pasolini. Il resto del volume aveva visto la luce in forma più o meno ridotta, più o meno modificata in un arco di tempo che va dal 1982 al 1986, come l'autore stesso ci ricorda a conclusione del suo pregevole volume.

MANUELA GIERI
University of Toronto

Paolo D'Achille. *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII.* Roma: Bonacci, 1990. Pp. 388.

L'interazione tra lingua parlata e lingua scritta a livello sintattico è stata sottoposta a numerose indagini e ricerche teoriche ed empiriche negli ultimi due decenni in Italia: la dislocazione, il *che* polivalente, l'uso dei pronomi *lui*, *lei*, *loro* come soggetti, l'uso del *ci* attualizzante davanti al verbo *avere*, ecc. hanno costituito, dagli anni settanta ad oggi, dei temi fertili per chi si occupa della descrizione linguistica dell'italiano moderno. Ma le molteplici investigazioni di tali fenomeni sintattici, condotte puramente sull'asse sincronico, e perciò in modo disgiunto da considerazioni eziologiche sull'asse diacronico, non ha apparentemente permesso di raggiungere conclusioni teoriche soddisfacenti a riguardo. Ed è in questa luce che bisogna vedere e giudicare il lavoro monumentale di Paolo D'Achille, in quanto l'autore si propone di esaminare i fenomeni sintattici in questione sul piano diacronico, tracciando, in tal modo, le loro manifestazioni contemporanee nel parlato nelle variazioni che lo scritto permette di estrapolare dal flusso cronologico in cui si muovono i fenomeni di lingua.

Il libro si divide in due parti. Nella prima ("Finalità della ricerca e presentazione del *corpus*", 7–85), il D'Achille elabora i criteri metodologici che gli hanno consentito di impostare la sua ricerca in modo sistematico, i fenomeni da lui considerati, i criteri per la scelta del suo *corpus*, la tipologia dei testi utilizzati, il calcolo della frequenza dei fenomeni presi in disamina, e la descrizione geolinguistica dei testi. Nonostante la cautela con la quale bisognerà procedere nell'uso di testi scritti allo scopo di enucleare delle ipotesi circa il linguaggio parlato, in quanto la scrittura tende a filtrare e, dunque, ad eliminare dall'enunciato orale proprio quegli elementi variabili che cumulativamente provocano un mutamento nel paradigma strutturale, è ovvio, come afferma giustamente il D'Achille, che l'analisi dello scritto permette tuttavia di riscostruire il sistema essenziale del linguaggio, poiché le scelte che si cristallizzano nell'ottica tematica di un testo, "sono state effettuate non *a posteriori*, sulla base della norma sociale di fatto, bensì *a priori*, prima cioè che venissero avallate dal consenso sociale" (14).

I fenomeni presi in esame dal D'Achille sono quelli che oggi vengono assegnati alla categoria sociocomunicativa del cosiddetto "italiano dell'uso medio". I più discussi in questo dominio sono le dislocazioni ("a me mi piace", "lo so che non è

vero", ecc.), l'uso polivalente del pronome relativo *che* ("il problema che ne abbiamo già discusso", "il ragazzo che l'ho visto ieri", ecc.), l'uso del *ci* attualizzante davanti al verbo *avere* non ausiliare ("c'ho fame", "c'ho fretta", ecc.), l'uso del doppio imperfetto indicativo nel periodo ipotetico della irrealtà ("se potevo, venivo"), e l'uso dei pronomi obliqui di terza persona (*lui*, *lei*, *loro*) in funzione di soggetto al posto di *egli*, *ella*, *essi* e *esse*. Utilizzando una tipologia testuale per cui gli è stato possibile enucleare i caratteri intrinseci di un testo (la sua spontaneità, la sua fonicità, il suo grado di allocutività, ecc.) e poi quantificarli, il D'Achille ha potuto documentare la comparsa e l'incidenza quantitativa di questi fenomeni sull'asse cronologico, il cui punto iniziale è costituito dalle prime scritture volgari e il suo punto di termine da testi rappresentativi del secolo XVIII.

Nella seconda parte del libro ("I tratti sintattici scelti e la loro presenza nei testi del *corpus*", 87–340), il D'Achille individua e definisce i singoli fenomeni presi in considerazione e, per ciascuno, presenta i dati degli spogli, distribuendoli nelle diverse epoche e a seconda dei criteri tipologici prestabiliti. Questa dettagliata e abbondante documentazione diacronica dei dati consente di evidenziare quando e con quale consistenza i tratti sintattici considerati abbiano penetrato il sistema grammaticale interno e costitutivo dell'italiano. E da questo quadro analitico si può constatare, grazie al lavoro preciso e ben elaborato del D'Achille, che i diversi fenomeni che oggi sono considerati esclusivamente nell'ottica di un italiano attuale "d'uso medio", sono invece da collocare su un *continuum* storico. Quindi, l'importanza del suo studio sta (a mio avviso) nell'aver fatto presente che le caratteristiche che si manifestano nella lingua parlata, e che molti linguisti considerano fenomeni "moderni", hanno invece una lunga e complessa traccia storica.

MARCEL DANESI
University of Toronto

Gabriella Colussi Arthur, Vittorina Cecchetto, Marcel Danesi, eds. *Current Issues in Second Language Research and Methodology: Applications to Italian as a Second Language*. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1989 (Biblioteca di Quaderni d'Italianistica 8). Pp. 233.

The present volume constitutes the proceedings of a conference held at the Univ. of Toronto, O.I.S.E., York Univ. and McMaster Univ., October 11–15, 1988, and is divided into two parts: *Research Issues* and *Methodological Issues*. The first paper of Part I is Renzo Titone's essay ("A Psycho-Linguistic Perspective in ISL Learning: The Role of Attitude as a Dynamic Factor" 11–21). It explores the importance of attitude in the context of the author's Holodynamic Model of learning. The presence of a positive attitude towards the L2 experience makes the other components of the model (the tactic and the strategic dimensions) more effective. Given the centrality of attitude, Titone encourages the adoption of strategies which promote self-identification with the "target culture" (for example, through student exchanges.) Jim Cummins ("Heritage Language Acquisition and Bilingualism" 22–30) reviews the principles of language acquisition and, as many L2 researchers do, reiterates the need for "meaningful or purposive communication." He correlates this concept to the benefits of bilingualism which accrue once "a threshold level of proficiency in both languages is attained." What that level is in precise terms or how it is to be realized are issues not addressed.

Enrico Arcuini ("Linguistica, semiotica, e insegnamento della lingua" 31–41) discusses the theoretical substratum of problems encountered in expressing concepts in another language wherein cultural interferences and "semiotic incongruities" make for an imperfect correspondence between two linguistic and cultural codes. For the author, translation is a "percorrere parallelamente in un altro codice lo stesso tipo di processo."

Michele D'Onofrio's study ("The Development of Biliteracy Skills in the Home and Pre-School: Implications and Feasibility" 42–60) reports on research which demonstrates that the "metalinguistic abilities of children who have access to two languages are superior to those who have access to and operate in only one." Among the advantages of bilingualism are: increased sensitivity, tolerance, and awareness of language. According to D'Onofrio, bilingualism contributes to the development of problem-solving skills, as well as to the ability to express oneself linguistically. Marcel Danesi ("L'italiano nelle scuole elementari canadesi: quadro sinottico delle ricerche psicolinguistiche" 61–68) provides an informative overview of the Heritage Language Program and, similarly to Cummins and D'Onofrio, underscores the cognitive advantages of L2 acquisition. He notes: "Apprendere più lingue fin dai primi livelli della scolarizzazione costituisce una fonte potente di flessibilizzazione delle menti e degli atteggiamenti dell'individuo." Claudia Persi-Haynes and Ian Pringle ("Linguistic Perspectives of Italo-Canadian Students" 69–76) echo Titone's views on motivation and focus specifically on factors that determine the desire and the reasons for which Italo-Canadians pursue the study of standard Italian. The essence of their findings, based on a case study, is that: "if the students' attitudes reveal a rejection of their real Canadian-Italian community and language, their motivation for acquiring S.I. can only be ambiguous and ambivalent." Diane Musumeci's paper ("Early Stage Learners' Strategies in the Comprehension of Tense" 77–87) concludes the section of the volume devoted to research topics. This author deals with the relationship between second language input and development. Alluding to Krashen's Input Hypothesis, she makes the point that "paralinguistic features [such as gestures] enhance comprehensibility and thus should be favoured in the language input." Her paper concerns itself with the analysis of paralinguistic features as factors in the understanding of verb tense. On the strength of such a premise, Musumeci calls into question the validity of existing classroom practices and materials.

Robert J. Di Pietro ("Writing as Classroom Activity in the SL Classroom" 91–97) opens Part II of the volume with an exploration of the process by which students perform writing tasks. He reports on a project involving a group letter and concludes that "collective work stimulates the growth of competence in second language learners," provided the task is directed toward the solving of a practical problem. Paolo Balboni ("Linee per un curricolo d'italiano 'lingua etnica'" 98–105) identifies a need to construct a curriculum that accommodates students who cannot be categorized as learners of a foreign language, second language, or maternal language, but rather of "ethnic languages" defined by Balboni as "lingue che, come l'italiano, sono parlate da emigrati di prima generazione e che vengono studiate dai loro figli." The proposal, however well-intended, lacks sufficient specificity to permit the visualization of a working model. Maria Domenica Iocco, Michael Lettieri, and Guido Pugliese ("Aural Comprehensible Input for Intermediate-Advanced Classes in ISL" 106–14) exploit the Krashen and Terrell notion of input. A welcome innovation on the part of these authors is their focus on advanced language acquisition, whereas much, perhaps

a disproportionate amount of, research is devoted to the elementary level. Their proposal, based on an Erindale College experiment, calls for the use of RAI videotapes, "Storie allo specchio," to provide lexical-syntactical-cultural input and the stimuli for discussion.

Gianfranco Porcelli ("Italian as a Second Language and Non-Tutorial CALL" 115–24) operates on the premise that "CALL theory and practice only make sense if they harmonize with the general goals, educational objectives, learner's needs and styles of learning." The author provides a useful history of the development of CALL programs, drawing a distinction between educational and non-educational software. His conclusion is that, if used properly, the computer can be a "powerful and versatile tool for learner-centered activities." At the same time, he expresses disappointment over the fact that computerized programs in ISL are scarce. Dino Bressan ("Curricular Models for Italian as a Second Language" 129–37) examines the nature of existing syllabuses and recommends that the presentation of grammatical forms take into account the degree of difficulty with which an English-speaker approaches specific foreign language topics. He suggests that the syllabus design be based on "the relative analogy or differentiation of certain structures in L1 *vis-à-vis* parallel structures in L2." The paper also expresses the author's dissatisfaction with the traditional syllabus which has not produced the desired bilingualism. Giovanni Carsaniga ("L'insegnamento dell'italiano ai figli degli emigrati" 130–47) recognizes the social importance of variations of Italian, including dialects, Italiese, and regional languages. He proposes integrating these in the classroom setting: "Non bisogna perdere nessuna occasione di accogliere queste lingue nella scuola." Paraphrasing some of the authors of Part I, Carsaniga accentuates the interconnectedness of language and culture, and recommends that "l'insegnamento dell'italiano agli oriundi italiani deve essere attuato nel quadro generale dell'insegnamento dell'italiano ad alunni e studenti di qualsiasi origine."

Frank Nuessel ("Innovative Classroom Techniques: The Role of the Teacher and Learner" 148–79) defers to the views of Titone and Danesi on the sensibleness of adopting an eclectic pedagogical technique: "No single method or theory can account for the whole language learning process." He also argues that the most important function of any technique should be the stimulation of conversation and comprehension of culture, as well as language. Citing Mollica and Di Pietro, the author acknowledges the need to promote communication through the use of cultural artifacts. Frederick J. Bosco and Anna De Meo ("Discourse Frames in the Italian Classroom" 180–90) propose the use of conversation frames for the purpose of creating stimuli for language use. They define these frames as "an episodic scheme consisting of one or more protagonists, a setting, a goal, shared information and strategy . . . to achieve the goal." Rosa Volpe ("A Response to Postovsky's Delayed Oral Practice: The Use of Media to Fill the Gap" 191–201) makes remarks which are on-line with respect to the views of scholars who stress the primacy of input. Her contribution in this domain consists of the suggestion that videotapes and films be utilized to increase input and to "provide an authentic model of pronunciation and grammar use." In taking such a stance, the author rejects Postovsky's emphasis on intensive oral practice in the initial phases of L2 study.

Caterina Cicogna ("L'uso del repertorio popolare nell'insegnamento della lingua e della cultura" 202–06) underscores the benefits to be gained from immersing the students in an authentic environment, through the use of posters, maps, newspapers,

and records. As well, she recognizes the unlimited pedagogical potential of traditional or popular culture in the form of proverbs, riddles, and fables. J.P.B. Allen ("Current Directions for ISL" 207–21) cites Stern and others in reaffirming the effectiveness of activities related to motivated topics, in other words, purposeful activities. As do Titone, Danesi and Nuessel, this author endorses a flexible or eclectic methodology while extolling the virtues of an experiential approach. He writes: "Language is best taught while it is being used to transmit messages, not while it is manipulated for conscious learning." Anthony Mollica's essay ("The Teaching of Italian in Canada" 222–33) closes the volume. Mollica provides a survey of the study of Italian at the elementary and secondary levels, as well as the Heritage Language Program. He expresses serious concern and puzzlement over the apparent abandonment of the study of Italian on the part of students who complete the HLP. In order to stimulate continued interest in the discipline and retain a higher percentage of students, Mollica makes several extremely timely recommendations. These include: the development of a national curriculum, materials suited for the Canadian scene, systematic training of teachers of Italian, especially in the area of heritage language and culture, as well as the establishment of a resource center. If Italian studies in Canada is to thrive, it is vital that some, if not all, of these suggestions be implemented by appropriate bodies.

As it often happens when the proceedings of a conference are published, there is the danger of dispersal or lack of coherence in the resulting volume. Despite the editors' efforts to include "most of the plenary papers, as well as some of the specific session papers," there are a few incongruities and redundancies. Also, the demarcation line between research and methodology is not always clear, with some of the research papers proposing specific teaching strategies, while some of the papers on methodology deal mainly with theoretical issues. Another minor shortcoming is the lack of balance between issues and techniques that pertain to the early stages of second language acquisition, and those that pertain to intermediate or advanced levels, with the scales tipped visibly in favour of the former.

Despite these problems, however, the text contains a wealth of useful insights and concrete suggestions for a better teaching performance. This volume complements well an earlier publication by Biblioteca di Quaderni d'Italianistica (*Studies in Italian Applied Linguistics*, 1984) and, together, the two texts represent a substantial contribution to a field that has been under-represented in the context of SL studies in general.

CORRADO FEDERICI
Brock University

Bruno Villata. *Le vocabulaire disponible trilingue des jeunes italo-montréalais*. Montréal: Losna & Tron, 1991. Pp. 169.

La maggior parte delle centosessantanove pagine di cui è composto *Le vocabulaire de disponibilité trilingue des jeunes italo-montréalais* è dedicata alla presentazione del vocabolario disponibile dei giovani montrealesi di origine italiana.

Per quanto gli studi sul vocabolario concreto siano piuttosto remoti, va detto che il concetto di disponibilità è abbastanza recente. Esso risale infatti agli studi lessicometrici di René Michéa il quale aveva constatato che le parole tematiche, cioè quelle indicanti gli oggetti, hanno una frequenza molto instabile in quanto il loro uso dipende

dall'argomento trattato, mentre altre parole, quelle atematiche, che non sono legate ad un soggetto determinato, presentano una stabilità ed una frequenza d'uso di gran lunga superiori. Negli anni '60, per completare il lessico del *Français Fondamental*, Michéa aveva appunto effettuato delle inchieste sul vocabolario disponibile in alcune zone della Francia.

L'elaborazione completa dei dati rilevati in queste inchieste venne fatta dal prof. W. F. Mackey e da altri ricercatori dell'Università Laval, che, da parte loro, avevano condotto ricerche sul vocabolario disponibile dei francofoni d'Acadie. Dopo la pubblicazione congiunta di questi dati nel 1970, altri studi sul vocabolario disponibile sono stati condotti in diverse parti del mondo, Africa ed Asia comprese.

In genere questi test di disponibilità riguardavano una sola lingua, raramente due, mentre i giovani montrealesi hanno risposto ai test in francese, in inglese e in italiano, cioè nei tre idiomi del loro repertorio. Data l'ampiezza della ricerca montrealese il numero dei centri d'interesse è stato ridotto a dieci invece dei sedici di Michéa e dei ventuno di Mackey. Malgrado tale contrazione si è cercato di conservare i campi semantici che più caratterizzano l'universo concettuale dei giovani considerati.

Per quanto riguarda lo studio montrealese, non solo il campionario è stato strutturato in modo che esso fosse rappresentativo di tutta la comunità considerata, ma, in fase di programmazione, si sono anche dovute prevedere delle misure per neutralizzare tutte quelle variabili che avrebbero potuto influenzare in un modo o nell'altro lo svolgimento delle ricerche.

Le inchieste si sono svolte in ventidue scuole dell'area metropolitana di Montreal ed hanno coinvolto oltre ottocento bambini dai nove ai dodici anni, ognuno dei quali è stato impegnato per trecento e quindici minuti.

Grazie ai progressi dell'informatica e soprattutto grazie agli esempi di quanti avevano condotto inchieste simili, in particolare grazie al prof. W.F. Mackey, si è potuto giungere, in un tempo relativamente breve, alla presentazione di questo vocabolario disponibile trilingue che non avrebbe mai potuto vedere la luce senza il contributo dei computer.

Come si sarà forse già intuito, *Le vocabulaire disponible trilingue* non è un vocabolario come lo si intende comunemente, ma consiste in liste di parole raggruppate per centri d'interesse e per lingua. Le varie parole concetto rilevate in ogni campo semantico sono disposte secondo la loro disponibilità ed il loro indice di frequenza. Infatti ogni lemma è affiancato da due numeri, il primo dei quali indica la frequenza, cioè il numero dei soggetti che hanno scritto la parola in questione, mentre il secondo corrisponde all'indice di disponibilità, cioè al rapporto tra la frequenza di detta parola ed il numero effettivo di coloro che hanno risposto al centro d'interesse considerato.

Il *Vocabulaire disponible trilingue* costituisce un documento molto importante sul comportamento linguistico e sull'universo concettuale dei giovani italo-montrealesi degli anni '80. La sua importanza non si limita al solo italiano, ma si estende all'inglese ed anche al francese, fornendo così una chiara testimonianza della pressione lessicale esistente fra i tre sistemi linguistici in contatto. Oltre che dal punto di vista teorico le liste del vocabolario disponibile dovrebbero dunque presentare anche un grande vantaggio pratico in quanto potrebbero servire per far meglio apprendere una delle tre lingue in questione a giovani che vivono in contesti bilingui.

Dalle liste si può poi anche notare che in situazioni di contatto gli scambi di lemmi e le interferenze tra le lingue non seguono nessariamente sempre la stessa direzione, ma dipendono anche dai domini e dai ruoli dei parlanti. Proprio per questo motivo il

Vocabulaire disponible trilingue potrebbe costituire il punto di partenza per ulteriori ricerche sulla tanto discussa associazione pensiero e parola.

Ma se i linguisti, soprattutto i lessicologi, possono trovare in questo volumetto una miniera di informazioni, non inferiore dovrebbe essere l'interesse che esso suscita presso psicologi e sociologi i quali, dai dati di questa inchiesta condotta con criteri scientifici, potrebbero trovare elementi per avvalorare o smentire alcune teorie oppure anche per cercare di approfondire i processi e i meccanismi che stanno alla base delle associazioni, magari per arrivare a spiegarci perché e in che misura certe associazioni avvengono più facilmente in una lingua che non in un'altra.

Pur essendo rappresentata in tre lingue diverse, la realtà concreta di questi giovani pare essere sostanzialmente la stessa, anche se alcuni concetti sembrano manifestarsi con maggior intensità in una lingua piuttosto che in un'altra. Tale omogeneità appare poi evidente se si paragona una delle tre liste del *Vocabulaire disponible trilingue* con i vocabolari concreti rilevati in inchieste simili in altre città o in altre epoche.

Per quanto sia un volume indirizzato, come si suol dire, ad addetti ai lavori o forse proprio per questo, io penso che il *Vocabulaire disponible trilingue des jeunes italo-montréalais*, dovrebbe trovare il suo posto nelle biblioteche di tutti gli atenei canadesi. Vorrei qui ricordare che, con i precedenti volumi del Villata *Bilinguisme et problématique des langues ethniques* e *L'italiano a contatto con il francese e con l'inglese*, il presente lavoro costituisce uno degli studi più profondi che siano mai stati condotti sul comportamento linguistico di una comunità italofona residente al di fuori della penisola. Quindi, oltre a documentare un fenomeno di per sé già molto interessante, il volume potrebbe costituire un modello per eventuali studi presso altre comunità non necessariamente italofone.

GIANRENZO P. CLIVIO
University of Toronto

Mario De Rosa. *Dante e il padre ideale*. Napoli: Federico & Ardia, 1990 (Studi e testi di letteratura italiana 15). Pp. 155.

Allo scopo di stabilire il valore dell'immagine paterna come guida della famiglia e della società nell'ambito della *Commedia*, il De Rosa si sofferma innanzi tutto sulla difficile situazione interna di Firenze particolarmente negli anni fra il 1295 e il 1301 durante i quali Dante fu coinvolto nell'attività politica, per cui "il poeta trova la sua intima liberazione dal presente rifugiandosi in un passato idealizzato" (31) e vagheggiando non la Firenze della generazione a lui subito precedente, quando appunto il declino aveva avuto inizio determinando i mali del suo tempo, ma quella del dodicesimo secolo che, pur non essendo ingenua e innocente come la rappresenta Cacciaguida, era certo più religiosa e meno corrotta, e ancora legata a quel senso della cavalleria e della nobiltà nel quale egli credeva profondamente. Il critico esamina quindi i rapporti fra Dante e il padre Alighiero sulla base del non molto che sappiamo, soprattutto dalla celebre tenzone con Forese Donati, di quest'ultimo, per concludere che il figlio doveva necessariamente respingerlo e stimarlo poco, in quanto coinvolto con la professione di cambiavalute e con l'attività usuraia; analogo rifiuto è riconoscibile nella condanna di altre figure dello stesso periodo, quali Alberto d'Asburgo, Bonifacio VIII, Andrea de' Mozzi, Farinata degli Uberti e, almeno in parte, Brunetto Latini. L'analisi si rivolge quindi ai personaggi della *Commedia* che assumono un ruolo paterno nei confronti di Dante, quali Virgilio, il più grande esponente della civiltà antica e celebratore delle origini di quella *romanitas* così importante per lui, Guinizzelli, che gli ha insegnato un nuovo modo di scrivere poesia, Brunetto Latini, che gli ha mostrato l'impegno politico nella teoria e nella pratica, Cacciaguida, l'antenato che "rappresenta il cittadino ideale della *societas christiana*" (111), San Bernardo, padre spirituale legato alla devozione per la Vergine e all'esperienza mistica, e San Benedetto, fondatore di una comunità monastica che configura un'ideale famiglia; e la loro azione unita porta Dante verso l'alto, per cui "la paternità umana sfocia in quella totale ed infinita di Dio" (122).
A.F.

Raffaele Morabito, ed. *Griselda 2. La storia di Griselda in Europa*. Atti del Convegno: *Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa*, L'Aquila, 12–14 maggio 1988. L'Aquila-Roma: Japadre Editore, 1990 (Diffrazioni). Pp. 264.

In questo secondo convegno, dopo il primo del 1986 (i cui atti sono stati raccolti sempre dal Morabito e pubblicati nel 1988 presso lo stesso editore con il titolo *La diffusione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda*), una serie di studiosi si sono rivolti al propagarsi attraverso diverse versioni dell'ultima novella del *Decameron* in vari paesi come la Francia (B. Bray, C. Velay-Vallantin e C. Bisquerra), l'Inghilterra (D. Faraci, K. Reichl e E. Barisone), la Spagna (F. Diaz Padilla), il Portogallo (V. L. de Mello Rodrigues), la Germania (M. Rossteuscher), l'Irlanda (A. Breeze), l'Islanda (H. Seelow), la Danimarca (I. Piø) e la Polonia (K. Zaboklicki). Negli altri interventi sono stati analizzati la complessa questione delle fonti

della novella (R. Morabito), alcuni punti metodologici riguardanti il problema dell'intertestualità a proposito della letteratura irlandese antica (D. Ó Corráin) e del testo del Boccaccio in rapporto a quello latino del Petrarca (C. Cazalé Bérard), numerose versioni latine che sono derivate da quest'ultimo (Z. Pospíšilová) e la diversità delle interpretazioni simboliche che la novella subisce nei vari rifacimenti in tempi e paesi differenti (M. Olsen).
A.F.

Paolo Simoncelli. *Il cavaliere dimezzato: Paolo del Rosso "fiorentino e letterato."* Milano: Franco Angeli, 1990. Pp. 228.

This monograph, which bears a title modelled on Calvino's novel, traces the biography of Paolo del Rosso (1505–69), a Florentine exile at the time of Duke Cosimo I. Deemed by the Medici tyrant to be an evil assassin involved in betrayals, conspiracies, and poisonings, he was later praised by literary historians, like Argelati in the eighteenth century, as "un cavaliere perfetto, un gentilissimo letterato, un amenissimo poeta, gloria delle lettere ed ornamento precipuo della sua patria e del suo secolo" (9). The split personality that emerges from these discordant assessments is viewed by Simoncelli as an example of the way in which political opposition is eventually assimilated into official state culture—a phenomenon that he finds has occurred in modern Italy too.

On the basis of much historical and archival documentation, Simoncelli provides a detailed account of del Rosso's travels, during his exile in the 1540s in Venice, France, Malta and beyond, especially in his role as advisor to Leone Strozzi, a chief opponent of the Medici. He also describes his literary production, which includes poetry and translations, and illustrates the author's political commitment to the anti-Medici cause. Several chapters deal with del Rosso's eventual capture in Rome and his secret deportation to Florence, where he was tried under torture. Although Cosimo was unable to extract any new damaging information from his victim, he nonetheless kept him in prison under extremely harsh conditions from 1553 to 1565. In time del Rosso's opposition waned and he began to dedicate new literary compositions to the Medici to seek their good graces. In addition to obtaining his release, he was even coopted into the Florentine Academy, and given a title (*cavaliere di S. Stefano*) to be added to his knighthood of Malta. These awards point to the regime's strategies of control, of which Simoncelli finds proof elsewhere as well; for instance, copies of one of del Rosso's works, edited by another Florentine exile, became scarce soon after its publication in Paris; some history books obscured the facts and anachronistically made del Rosso part of a later plot against the Medici; and literary historians mentioned only his non-political writings. These data, along with other evidence discussed, point to what Simoncelli interprets as a conspiracy of silence among intellectuals who were part of the cultural world of the regime.
O.Z.P.

Francesco Guicciardini. *Ricordi.* A cura di Vincenzo De Caprio. Roma: Salerno Editrice, 1990 (Minima 8). Pp. 161.

This edition of the final redaction of Guicciardini's *Ricordi* is based on the text established by R. Spongano in 1951. It contains end-notes providing modern Italian

equivalents for older linguistic forms, definitions of key terms like "discrezione" and "particulare," identification of names, quotations, and historical events, and cross references to relevant works, including other *ricordi*.

In the 30-page introductory essay De Caprio reviews the philological question of the stages of composition, relating it to the life and writings of the author. His analysis focusses more specifically on the particular genre to which the final series of the *ricordi* can be inscribed—not the traditional Florentine literature of advice to family members, but rather the maxim which was to develop at a later date in European literature. By tracing the changes made in individual *ricordi*, according to "una lettura . . . di tipo disaggregante e trasversale" (10), the critic demonstrates the author's growing tendency towards reflection on the literary mode itself and on the structure of the collection as a whole. He finds that Guicciardini adheres to no single existing genre exclusively; instead, by blending elements from the oral tradition (proverbs and sayings are subtly woven into his texts) and features of the *florilegia* (from which he probably derived an imprecise reference to Aristotle in No. 58), he ultimately produced a type of writing which, based as it is on principles of brevity and discontinuity, reflects his fundamental ideology. A detailed examination of several *ricordi* shows further how "i libri non compaiono mai come letture ma come grado ulteriore della lettura, divenuta già esperienza personale in atto" (9); e.g., a reference to Augustine is filtered through the words of the author's father (No. 33); similarly the discussion on "fede" (No. 1) appears to reflect ideas on the subject proposed by Valla and Erasmus. De Caprio concludes that such learned references, evident only in veiled fasion, point to a procedure which enables Guicciardini to tie all elements, including cultural ones, to the sphere of personal experience. It indicates a deliberate rhetorical choice illustrating Guicciardini's rejection of authorities and his belief in the centrality of experience.
O.Z.P.

Beatrice del Sera. *Amor di Virtù. Commedia in cinque atti. 1548.* Ed. Elissa Weaver. Ravenna: Longo, 1990 (Classici italiani minori 17). Pp. 286.

Pubblica con numerose note l'inedita commedia in versi della scrittrice fiorentina, suora domenicana nel convento di S. Niccolò a Prato, conservata nel codice Riccardiano 2932, insieme ad alcuni altri testi lirici—le uniche sue opere che ci rimangano. Il lavoro, che deriva dal *Filocolo* del Boccaccio, ripresenta la storia d'amore umano del romanzo come allegoria dell'amore dell'anima per Dio, ed è collocabile nell'ambito del teatro religioso del Cinquecento. Nell'ampia "Introduzione" la Weaver si sofferma sui caratteri di tale teatro, sulla vita e sulle esperienze conventuali dell'autrice e su vari aspetti della commedia, dalla rielaborazione dell'originale in senso spirituale alle componenti tematiche che la caratterizzano come opera del Rinascimento e alle sue qualità poetiche ed artistiche. Il volume comprende una "Nota al testo", una serie di illustrazioni, un "Indice dei nomi propri della commedia" e un "Indice delle voci annotate".
A.F.

Carmine Di Biase. *Il Dizionario dei sinonimi di Niccolò Tommaseo.* Napoli: Federico & Ardia, 1990 (Verifiche 1). Pp. 285.

Ristampa anastatica del volume apparso nel 1967, nel quale venivano esaminate le linee fondamentali del metodo seguito dal Tommaseo nel *Nuovo dizionario de' sinonimi*

della lingua italiana edito a Firenze nel 1830 (tenendo presenti anche gli atteggiamenti di studiosi di lingua precedenti e contemporanei dello scrittore) e si ricostruiva la sua concezione della vita e dell'arte. Il Di Biase vi premette un "Profilo" (9–19) in cui è ripercorsa l'esperienza biografica dello scrittore, con particolare attenzione agli sviluppi della sua attività letteraria e alla varietà dei suoi interessi, e indicazioni riguardanti i suoi rapporti con il Romanticismo europeo e con la successiva arte del Novecento.
A.F.

William Ashbrook and Harold Powers. *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1991. Pp. x, 193.

Usually performed with the ending first adopted by Arturo Toscanini, who had greatly reduced the scenes extrapolated from Puccini's notes by his student Franco Alfano, *Turandot* represents, not only Puccini's last and—albeit incomplete—best work, but also the end of the great tradition of Italian opera, no longer able to come to life as a grandiose expression of the international cultural and social world and hence relegated by history to select theatres and videotape, much like old artifacts in a museum. Within the context of these ideas, Ashbrook and Powers offer a detailed study of Puccini's unfinished opera, discussing, among other things, its roots in the operatic manner of the nineteenth century, its musico-dramatic formal structure, the relation of the libretto to Gozzi's play and to other adaptations of it, the staging of the opera's posthumous premiere at La Scala (25 April 1926) as documented in Giovacchino Forzano's production book for that performance, the details of other famous productions until recent times, Alfano's reconstruction of the ending, and Toscanini's excisions. According to the authors Puccini was unable to complete the opera because, having created in Liù an artistically superior secondary character, he did not know for certain how to make Turandot's change of heart a credible reversal. However it seems to them that Toscanini's deletions are a disservice to the opera, which would be more credible, and hence artistically better off, with Alfano's long integrations.
D.P.

Fabrizio Colamussi. *Teatro*. A cura di Lina Jannuzzi. Lecce: Milella, 1990 (Contemporanea 13). Pp. lxx, 323.

Ripubblica le opere teatrali del poco noto scrittore nato in Sicilia nel 1889 e vissuto soprattutto a Lecce dove morì nel 1955: *Lo Spirito della Pietà* (1915), *Elisabetta d'Austria* (1926), *L'Artide* (1939), *Il Faro della latinità* (1950) e *La Fontana di Arethusa* (1955, postumo). Nell'"Introduzione" la Jannuzzi analizza i caratteri dell'opera del Colamussi mettendone in rilievo i legami con la cultura classica e con il pensiero europeo contemporaneo, concludendo che egli "presentì l'avvento di una nuova concezione dell'universo, colto nell'infinitamente piccolo e nell'immenso, ed auspicò, per l'umanità, un possibile e più sereno orizzonte futuro in virtù della simbiosi di arte e scienza" (lxv). Il volume è corredato di una "Nota biografica", di una "Nota filologica" e di una "Nota bibliografica".
A.F.

Printed and bound in Canada by
Best Gagné Book Manufacturers

COVER: KO DESIGN

ISSN 0226·8043